UNIVERSITY OF ALBERTA

Molière à travers La Rochefoucauld

BY

Lissa May Cadillon ©

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

Edmonton, Alberta

Fall 1994

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-94848-5

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Lissa May Cadillon

TITLE OF THESIS: Molière à travers La Rochefoucauld

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: Fall 1994

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

1535 Avenue Bernard Ouest, Apt. #21
Outremont, Québec, H2V 1W7

Date: July 14 1994

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled Molière à travers La Rochefoucauld submitted by Lissa May Cadillon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in French Literature.

P. Dubé, Supervisor

G. Lang, Chairman

N. Mallet

N. Rahimieh

Date: June 10, 1994

ABSTRACT

Literary criticism has tended traditionally to consider Molière and La Rochefoucauld as representing opposite ends of the spectrum in terms of the philosophical movements of their period. Throughout our research however, we have observed the existence of a somewhat extraordinary parallel of vision between the two contemporaries, which would appear to be centered around the notion of *amour-propre* (perhaps best translated for our purposes as self-interest).

It is this little discussed element of similarity that this thesis endeavors to examine, through an analysis of a number of Molière's plays which seem to illustrate with uncanny precision the universe of La Rochefoucauld's *Maximes*.

RESUME

Traditionnellement, la critique littéraire a eu tendance à voir Molière et La Rochefoucauld comme étant aux antipodes l'un de l'autre quant à leur place dans les grands courants philosophiques de leur époque. Cependant, au cours de notre recherche, nous avons constaté qu'il existe une parenté d'esprit assez extraordinaire entre les deux contemporains, qui est centrée, nous semble-t-il, sur la notion de l'amour-propre.

C'est cette similitude peu discutée que cette thèse tentera d'examiner, à travers une analyse de plusieurs pièces moliéresques, qui semblent illustrer avec une précision troublante, l'univers des *Maximes* de La Rochefoucauld.

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier le Dr. Paul Dubé pour son encouragement, sa perspicacité et sa générosité, qui ont joué un rôle inestimable dans l'achèvement de cette thèse. Merci aussi au Dr. Nicole Mallet dont les critiques et les suggestions m'ont apporté des approfondissements précieux.

Je dois également reconnaissance et gratitude au Dr. Antoine Soare dont l'esprit vif et la grande passion pour la littérature française du dix-septième siècle m'ont été d'une profonde inspiration.

Je tiens enfin à remercier particulièrement mon mari Fabrice pour son appui, sa patience inébranlable et sa confiance en moi, sans lesquels ce travail n'aurait jamais été possible.

MOLIERE À TRAVERS LA ROCHEFOUCAULD

Table des matières

Avant-Propos.....1

Premier chapitre *Le tyran moliéresque*.....10

- l'autorité acquise.....11
- les moyens à conquérir.....25

Deuxième chapitre *Les ruses de l'amour-propre*.....31

- le jeu de la médisance.....33
- le jeu de l'humilité.....39
- le jeu de l'amour et de l'amour-propre.....44

Troisième chapitre *L'aveuglement vis-à-vis de soi* 48

- les alibis moraux.....53
- les conduites révélatrices.....55
- le couple hypocrite conscient-hypocrite.....62
  inconscient

Quatrième chapitre *Le Misanthrope: un cas exemplaire*.....67

- une perspective historique.....70
- le tyran moliéresque face à la liberté.....75
- les ruses de l'amour-propre mises au jour.....86

Conclusion.....98

Bibliographie.....102

AVANT - PROPOS

"Tout occupé à plaire, l'honnête homme oublie...son être pour se complaire dans le paraître. Ainsi, ayant opté pour l'évasion dans le moi social, l'honnête homme espère découvrir dans le jeu de la mondanité sinon une vérité éternelle, du moins une illusion heureuse" (Dens 80).

Si chaque époque a un idéal de l'homme vers lequel elle tend, celui de la deuxième moitié du dix-septième siècle en France nous laisse perplexes. Il s'agit d'un siècle que A. J. Krailsheimer voit comme étant caractérisé surtout par un état de crise, et dominé par un phénomène qu'il appelle le "moi-désaxé". C'est ce climat philosophique qui explique, selon lui, une préoccupation pour l'intérêt personnel chez les écrivains représentatifs de l'époque. Il y repère un reflet du changement fondamental qui se produisait dans la pensée classique, changement qu'il attribue à une évolution graduelle du rôle de l'amour-propre dans la philosophie de la période.

Il s'agissait d'un certain glissement sur le plan religieux, d'un humanisme chrétien, incarné surtout par la vision optimiste de l'homme des jésuites, vers un souci de plus en plus exclusif de la connaissance du labyrinthe ténébreux du moi. Les jansénistes, avec leur vision bien plus noire de la nature humaine, provoquaient une suspicion croissante de ces jésuites laxistes.

On constate ce même phénomène sur le plan littéraire. La première moitié du siècle était l'héritière d'une philosophie dont la fin était la gloire morale, atteinte à travers la volonté de l'homme qui

se dépasse lui-même, suivant l'exemple en quelque sorte du Héros cornélien. "Le héros, chez Corneille, est celui qui place ses ambitions plus haut que le commun des hommes, celui qui désire ce que les autres n'osent pas ou ne peuvent pas désirer" (Tournand 103). L'homme visait alors à se maîtriser, car sa volonté était encore vue comme étant quelque chose de plus fort que l'amour-propre. Cet accent mis sur la vertu aboutissait au bel idéal de l'honnête homme qui se caractérisait par une noblesse et une moralité qui, par des manifestations strictement extérieures, reflétaient une grandeur d'âme. Cependant, comme le signale Tournand, l'idéal de l'honnêteté n'a remplacé l'idéal héroïque que graduellement et pour cette raison, il existait entre les deux beaucoup de points de chevauchement vers le milieu du siècle:

> Comme l'honnête homme, le héros cherche à imposer aux autres une opinion avantageuse de lui-même et il est prêt à tous les sacrifices pour être effectivement digne de cette opinion. L'un et l'autre savent que les plus dures batailles sont celles qu'on livre contre soi-même, et la maîtrise de soi leur apparaît comme la plus haute vertu (Tournand 140).

Ce qui distinguait le plus les deux idéaux, selon Tournand, était le fait que là où le héros était par définition de son caractère même "dans la solitude"(141), et plaçait ainsi ses ambitions hors de la portée de l'homme commun, l'honnête homme, en revanche, était un homme du monde, ses projets visant tous son milieu social: "Tandis que le héros se pense par rapport à sa race, l'honnête homme se juge par rapport à son groupe"(140). L'aspiration plutôt mondaine de

l'honnêteté s'est transformée à la longue en une sorte d'étiquette sociale:

> Il ne s'agit pas dès lors de savoir si telle de nos actions est intrinsèquement bonne ou mauvaise, mais si elle plaît, c'est-à-dire si elle répond favorablement aux exigences de l'étiquette mondaine...Notre paraître présume à ce moment de notre être...Il ne s'agit plus de conquérir et de se dépasser, mais de se plier à un moule et d'imiter. Pour l'honnête homme, l'essentiel n'est pas de vaincre mais de plaire (Dens 74).

Cette image était dénoncée par des écrivains tels que La Rochefoucauld et Pascal, comme n'étant qu'une autre version de l'amour-propre, et donc tout à fait contraire à la vraie honnêteté, comme le souligne la maxime 202: "Les faux honnêtes gens sont ceux qui déguisent leurs défauts aux autres et à eux-mêmes; les vraies honnêtes gens sont ceux qui les connaissent parfaitement, et les confessent". Le dépassement de soi devenait ainsi de moins en moins réalisable, dans la mesure où la volonté de l'homme, loin de pouvoir le vaincre, était désormais vue comme le siège même de l'amour-propre.

A la confiance égocentrique de la première partie du siècle fait place alors le souci rigoureux d'un comportement normatif. Le décalage entre cette remise en question des anciennes valeurs et l'adoption de nouvelles est ce qui produit la crise chez l'homme que Krailsheimer appelle, on vient de le voir, le "moi-désaxé", et qui caractérise la deuxième moitié du dix-septième siècle:

> The individual normally finds himself fixed vertically and horizontally in a sort of spider's web of duties, privileges, interests, relationships. Sometimes he may feel like the spider...sometimes he may feel like the fly, but most of the time he knows where he is...but from time to time [something] shatters [the web] leaving the individual temporarily in the air. This situaion has been called the 'moi-désaxé'...(Krailsheimer 4).

Voilà donc, le climat philosophique de cette époque tumultueuse que partageaient Molière et La Rochefoucauld. Cependant, en considérant les grands écrivains du dix-septième siècle, la critique traditionnelle a tendance à les voir comme y apportant des réponses opposées, et ainsi considère souvent l'un comme représentant une pensée aux antipodes de l'autre. En effet, Molière, ce dramaturge "humaniste [qui]...croit que l'école du monde a...formé les hommes, qu'elle a développé chez eux des délicatesses de sentiment," et qui "affirme la beauté des sentiments naturels" (Adam (III) 406), paraîtrait aux premiers abords avoir peu en commun avec La Rochefoucauld, ce moraliste dit détaché, dont les *Maximes* dénoncent "avec tant de cruauté, avec cynisme parfois, les hypocrisies de la bravoure, de l'humilité, de la bonté, celles qui dans nos actions en apparence les plus pures découvrent la recherche d'un intérêt personnel"(Adam 4: 94).

Or, au cours de notre recherche, nous avons constaté qu'il existe une parenté d'esprit assez extraordinaire entre les deux contemporains. Il faudrait insister cependant sur le fait que lorsqu'on parle de similitude, il s'agit de la correspondance d'une

certaine pensée, une sorte d'épistémè, entretenue sûrement par la lecture de leurs textes dans les salons, coutume fort répandue à l'époque, mais non pas d'une coïncidence au niveau de la publication de leurs textes. Pour cette raison, la chronologie de notre corpus n'a qu'un intérêt secondaire. Notre analyse sera donc focalisée sur la communauté d'esprit qu'on croit avoir repérée entre l'oeuvre de La Rochefoucauld et la pensée de Molière telle qu'elle s'exprime dans son théâtre, et qui est centrée, nous semble-t-il, sur la notion de l'amour-propre.

Pour cette raison, nous avons choisi comme stratégie d'analyse d'établir un parallèle entre l'oeuvre des deux écrivains pour faire ressortir ce rapprochement. On ne fait pas non plus une étude de relation d'influence. On a plutôt choisi une grille de lecture plus ou moins arbitraire, qui fait que les textes s'éclairent les uns par les autres. Le lecteur remarquera en tout cas l'omission d'une des plus grandes pièces de l'oeuvre moliéresque, le *Dom Juan*, que nous avons supprimée intentionnellement de notre corpus, en raison de sa richesse (et à laquelle il vaudrait mieux consacrer une étude individuelle), et du fait qu'elle a été traitée en profondeur à maintes reprises par la critique moderne.

Ce qu'il y a au fond de la pensée de chacun de ces deux auteurs est leur croyance au règne absolu de l'intérêt dans la conduite humaine, et à l'écart infranchissable et inéluctable que l'amour-propre y produit. Il faudrait signaler notre dette envers Jacques Guicharnaud à cet égard, qui, à travers son étude probante de trois pièces centrales de l'oeuvre moliéresque, a établi qu'il existe effectivement une philosophie dans le théâtre de ce dramaturge

souvent considéré comme n'ayant d'autres mobiles que celui du divertissement. Guicharnaud maintient que l'art de Molière nous fournit du monde et de l'homme une vision cohérente, et donc analysable, un monde dont le critique dégage les véritables mobiles des personnnages, ce qui nous ramène, presque sans exception, à l'amour- propre: "le monde de Molière est un monde...dépourvu de pieuses dévotions, de sacrifices, d'humilité pseudo-chrétienne. Les individus qui le peuplent n'ont qu'un but: leur survie selon leurs propres termes..."(514). C'est précisément cette vision que le dramaturge semble partager avec La Rochefoucauld.

Guicharnaud démontre une prise de conscience graduelle de la part de Molière concernant la vraie nature de l'homme, et illustre systématiquement les manoeuvres fondamentalement égoïstes de cette nature.

Plus récemment Patrick Dandrey parle de cette vision du monde moliéresque qui pour lui aussi semble se fonder sur cette notion de la "passion de soi":

> Les fous de Molière oscillent entre...deux formes d'exacerbation de la "passion de soi"- formule qui rendrait à peu près compte dans le vocabulaire moderne de ce qu'entendait par "amour-propre" la pensée ancienne...Nombre de ces conduites sont comme guidées par une hantise de protéger du monde et des autres son cher moi, en le projetant dans une marotte qui l'enveloppe, dans une lubie qu'on peut symboliquement enfouir dans son jardin ou au tréfonds de son corps prétendument malade. Des folies des Précieuses à celles de Bélise...en revanche, le besoin se fait sentir d'orner et de magnifier le moi, de le faire reconnaître plutôt que de le défendre jalousement, peureusement

> ou tyranniquement -ce qui revient à peu près au même. Il s'agit alors de rameuter les autres au lieu de les fuir ou de les juguler, et de les séduire pour lire dans leurs yeux éblouis la certitude de l'excellence du moi paré de ses oripeaux flatteurs et embelli par ses conduites imitées des modèles tenus pour les meilleurs. Le rire fait justice de l'une et l'autre illusion (366).

Krailsheimer, pour sa part, voit La Rochefoucauld comme étant le premier à avoir décrit précisément la condition du "moi-désaxé" dans son dévoilement de la vraie nature de l'amour-propre :

> La Rochefoucauld is the first of the writers [of this period]...to relate a philosophical...position to social phenomena...By linking *intérêt* and amour-propre, [he] brings home the fundamental nature of man's aberration. It is not merely transient selfishness, or miscalculation of moral values, but the permanent and radical reorientation of man's spiritual eye on to himself(89).

Quant à Molière, Krailsheimer y repère des illustrations par excellence de ce phénomène à travers ses personnages monomaniaques, qui essaient sans cesse de tyranniser leur entourage dans une tentative de remplacer les anciennes valeurs héroïques par l'absolutisme du Moi: "All [his works]...deal with monomaniacs and their impact on the society around them. Here...the problem of the 'moi-désaxé' is given the principal role"(152). Un peu plus loin, il ajoute que "Molière's characters, as monomaniacs, are single-minded, pathologically so, from the start, and thus *maîtres de soi*, but the comic conflict derives precisely from their inability to extend their

mastery to others..."(172). Gérard Defaux, en parlant du rire chez Molière, souligne ce rôle qu'avait la comédie au dix-septième siècle, dans le dévoilement des fausses vertus:

> La comédie...rit de tout vice comme de toute grandeur. L'héroïsme cornélien, celui du bien comme celui du mal - ou plutôt l'héroïsme tout court, toute prétention de l'homme à oublier sa nature et ses limites - est ramené par elle au niveau d'un déguisement des appétits ou des faiblesses(158).

En effet, c'est le rire face à l'écart entre l'être et le paraître qui fait briller le génie de chacun de nos deux auteurs.

En parlant de la parenté d'esprit entre Molière et La Rochefoucauld, il faut également considérer la façon dont l'amour-propre, thème prédominant chez le moraliste, s'exprime chez le dramaturge. Dans une large mesure, il paraît qu'il se manifeste à travers les personnages tyranniques. Dans le monde théâtral de Molière alors, comme dans le monde des maximes de La Rochefoucauld, chaque homme, pour reprendre Guicharnaud, "promène son univers avec soi"(514), et dans tous les cas, ces univers sont irréductibles et dictatoriaux, soumis au maître intransigeant qui est l'amour-propre.

Dans l'oeuvre moliéresque, il existe alors un point de départ philosophique qui rejoint l'amour-propre rochefoucauldien, et qui se véhicule par le trait dominant de ses personnages, celui de la tyrannie. Notre propos sera donc d'examiner en profondeur, dans le premier chapitre, cet anti-héros moliéresque, pour ensuite étudier en détail ses manoeuvres narcissiques dans les deuxième et troisième

chapitres. Nous allons enfin considérer le sommet de cet empire de l'amour-propre qui se trouve, -nous partageons le point de vue de Guicharnaud,- dans *Le Misanthrope*, où tous les personnages finissent par se renfermer pour toujours dans l'univers du Moi.

Premier chapitre

Le tyran moliéresque

"Il y a des méchants qui seraient moins dangereux s'ils n'avaient aucune bonté"(La Rochefoucauld m.284)

LE TYRAN MOLIERESQUE

Dans la plus longue de ses *Maximes*, parues en 1665, et que l'on peut regarder comme leur synthèse, La Rochefoucauld affirmait que:

> L'Amour-propre est l'amour de soi-même et de toutes choses pour soi; il rend les hommes idôlatres d'eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres, si la fortune leur en donnait les moyens.
> (m. 563).

On pourrait dire qu'un certain nombre de pièces de Molière paraissent mettre en scène, bien que dans un registre comique, donc moins antagoniste, la réalisation de cette effrayante hypothèse de La Rochefoucauld. En effet, toutes ces pièces tournent autour d'un personnage qui dispose déjà de quelques-uns de ces moyens dont parle le moraliste, et en recherche d'autres. Il s'agit donc de moyens acquis aussi bien que de moyens à conquérir. Le personnage a accès, d'entrée de jeu, aux premiers, ils lui sont tout simplement offerts. Les moyens à conquérir, qui promettent d'être bien plus puissants, impliquent, par contre, une initiative et des efforts de sa part, dont le dénouement heureux de la comédie consacre infailliblement l'échec.

L'autorité acquise

Les moyens acquis consistent en l'autorité dont le personnage principal jouit et abuse au sein de sa famille. Le plus souvent, il s'agit de l'autorité paternelle qui prend des proportions caricaturales en

conformité avec les conventions de la comédie. Ce genre 'humble' avait depuis toujours cherché sa substance dramatique dans l'intimité des familles bourgeoises, où il faisait régner des pères tyranniques. Molière ne fait que pousser à l'extrême ce cliché, sous une multitude de variantes.[1]

L'amour-propre constituant l'objet philosophique de son théâtre, comme nous l'avons vu dans notre introduction, la propension à la tyrannie ne pouvait manquer de devenir un trait prépondérant de 'l'anti-héros' moliéresque. Comme si le grand comique s'était donné pour but de mettre en scène, sous une multitude de formes, *les Maximes* de La Rochefoucauld.

Afin de mieux comprendre comment cette tyrannie opère à travers les moyens acquis, il est nécessaire d'examiner de plus près la famille des tyrans moliéresques les plus notoires. Car c'est elle qui leur fournit des 'sujets'; elle constitue la tribu sur laquelle s'exerce leur autorité. Sa configuration change d'une pièce à l'autre. On y remarque des récurrences et des variations dont il importe de dresser la liste, si l'on veut se faire une idée plus précise du champ 'politique' que Molière offre aux agissements de l'amour-propre.

Dans *Tartuffe* , on rencontre une structure familiale fidèle à la tradition comique: un père investi de son autorité 'naturelle', Orgon, a deux enfants, Mariane et Damis, et une femme d'un second mariage, Elmire, qui résiste à côté des enfants aux machinations égoïstes de

---

[1] Il ne faudrait pas chercher chez cet auteur fidèle aux traditions de l'exagération comique, ce genre de réalisme à valeur documentaire comme on en rencontre dans les romans d'un Flaubert ou d'un Zola, car, pour emprunter les paroles d'Antoine Adam, "... [Molière] écrit une comédie, et il a le droit, ou il le prend, de forcer les traits, d'exagérer les ridicules" (Adam, 273). Ainsi, le genre comique exige que le dramaturge "tourne en ridicule" les personnages qui, loin d'être des images véridiques de la société, en sont les hyperboles.

son mari. Cléante, le frère d'Elmire, est la voix de la raison de la pièce, et l'antagoniste principal d'Orgon. Il représente un type distinct de personnage moliéresque: le parent de l'extérieur. En cette qualité, il contribue à alléger l'atmosphère dans le milieu familial, à la rendre moins étouffante parce qu'il échappe à la puissance du tyran sans cesser pour autant d'appartenir à la famille. Le contre-pouvoir qu'il fournit constitue un recours précieux, sinon le seul, contre l'autorité paternelle.

Cléante est secondé dans son opposition à Orgon par l'astucieuse suivante, Dorine, qui appartient, elle aussi, à une catégorie distincte de personnages: les domestiques qui s'opposent, avec plus ou moins d'efficacité, aux extravagances de leurs maîtres.

Un autre parent de l'extérieur, Madame Pernelle, la mère d'Orgon, s'allie au tyran. Comme cette alliance n'a pas l'air de lui suffire, Orgon en conçoit une autre, beaucoup moins naturelle, avec le parfait étranger qu'est Tartuffe. Il inaugure ainsi la plus typique et la plus curieuse démarche des personnages de sa catégorie. Tartuffe incarne, ou plutôt affiche la valeur, en ce cas religieuse, par le biais de laquelle Orgon voudrait achever de se transformer en tyran. A ce titre, il se fait introduire, dans un premier temps, dans la maison de sa victime, et se fait initier aux affaires les plus intimes de la famille, abusant ainsi d'une promiscuité dont Dorine dit avec beaucoup de verve la bizarrerie:

> Il [Orgon] l'appelle [Tartuffe] son frère, et l'aime dans son âme
> Cent fois plus qu'il ne fait mère, fils, fille, et femme.
> C'est de tous ses secrets l'unique confident
> Et de ses actions le directeur prudent;
> Il le choie, il l'embrasse, et pour une maîtresee

On ne saurait, je pense, avoir plus de tendresse;
A table, au plus haut bout il veut qu'il soit assis;
Avec joie il l'y voit manger autant que six...(v.185-93)
Enfin il en est fou, c'est son tout, son héros;
Il l'admire à tous coups, le cite à tout propos;(v.195-96)

Dans un deuxième temps, le tyran cherchera à consolider et à légitimer son avantage politique, en transformant l'intrus en un membre à part entière de la famille. C'est à quoi tend le mariage avec son allié qu'il s'acharne à imposer à sa fille.

Ainsi, par son comportement si férocement égocentrique, le despote s'isole de toute sa famille, alliée maternelle exceptée. Comme le dit si bien Jouanny: "Il a choisi la voie [de la supériorité] commode, celle des fanatiques; ...il écrase le reste des mortels de sa superbe obtuse, et tel le rescapé qui coupe les mains de ceux qui s'agrippent au bordage, il renie femme, enfants, ami..."(Jouanny 65). Cédant à ce qui deviendra un véritable tic chez les personnages de sa catégorie, Orgon se dit prêt, en effet, à se séparer de ses enfants, dès qu'il perçoit en eux un défi à son autorité. Il menace sa fille de l'enfermer au couvent, et son fils de le déshériter. Cette dernière menace est même mise à exécution à la fin de la sixième scène du troisième acte quand un Orgon fulminant jette Damis à la rue: "...Je te prive, pendard, de ma succession, Et te donne de plus ma malédiction"(v. 1139-40). Quant à sa jeune femme, Orgon la traite avec une indifférence grotesque, obsédé qu'il est par le seul bien-être de son protégé. C'est ce déséquilibre affectif qu'illustre la troisième scène du premier acte, avec sa célèbre réplique "Et Tartuffe?" qu'Orgon oppose à chaque mauvaise nouvelle que Dorine lui donne de sa femme.

Dans *l'Avare*, Harpagon est veuf. Ce statut familial, plutôt rare dans la société comique, convient à son avarice et la symbolise en même temps: l'avare économise sur le plan financier aussi bien qu'affectif. Il règne sur ses enfants, Elise et Cléante, et sur des domestiques, paradoxalement plus nombreux, pas moins de quatre, que dans n'importe quel autre ménage moliéresque. On dirait que leur effectif est inversement proportionnel à la qualité de leur traitement. Par ce biais, lui-même comique, est ainsi introduit un thème courant dans la comédie: le mauvais traitement des domestiques. Sur ces derniers, Harpagon satisfait à la fois son besoin d'autorité, et son avarice, économisant ainsi même sur les efforts qu'exigent de lui ses passions. Comme ces domestiques ne risquent guère de se révolter contre leur maître, l'avare s'assure un empire absolu sur un univers presque étanche.

Harpagon a le réflexe de séparation aussi prompt qu'Orgon. A la moindre velléité d'opposition de la part de ses enfants, il sévit: son fils déshérité, sa fille menacée du couvent. Lui aussi finit ainsi par s'isoler de toute sa famille.

Le problème, c'est que, ayant réduit tous ses 'sujets' à l'obéissance, Harpagon doit en rechercher d'autres, et c'est ce qui permet à l'intrigue, autrement bloquée, de se dénouer. On ne pourra sortir de cet enfer que parce que l'avare cherchera à l'agrandir, à étendre son empire en se mariant, et s'associera, à cet effet, à une étrangère qu'il prendra pour une alliée, la marieuse Frosine.

Avec *Le Bourgeois gentilhomme*, on retrouve la famille au complet. Monsieur Jourdain possède, comme Orgon, le double pouvoir de père et de mari. Il a une fille, Lucille, et une femme qui

incarne la prudence bourgeoise, et qui lui tient tête, à ce titre, de concert avec Nicole, servante ingénieuse et espiègle. Comme c'est souvent le cas chez les domestiques de Molière, Nicole est de loin la plus perspicace quant à la situation réelle de son maître et de son entourage que ce maître même, et seconde Madame Jourdain dans tous ses propos.

Monsieur Jourdain voit son autorité 'conjugale' minée par cette double contestation féminine, et c'est ce qui attise sa mégalomanie. Aidée de Nicole, son épouse dénonce l'absurdité de ses affectations, ainsi que le jeu de ses 'maîtres illustres' dont elle voit très bien qu'il est la victime irresponsable. Elle écarte en deux mots toutes les chimères de Monsieur Jourdain: "Allez vous êtes une vraie dupe" (III,iv). Monsieur Jourdain trouve ainsi que son rôle de mari, loin de constituer un avantage dans sa quête d'autorité, le dessert. C'est ce qui explique la brutalité de son attitude envers sa femme à la fin de la pièce, lorsqu'il croit avoir accédé à cette valeur sociale qu'est pour lui la noblesse, et qui fonctionne dans son cas exactement comme la valeur religieuse dans le cas d'Orgon: " Je la [Nicole] donne au truchement; et ma femme à qui la voudra"(V, vi). Dans l'euphorie du succès, le réflexe de séparation se manifeste ainsi sous sa forme la plus frustre.

A l'instar d'Orgon, Monsieur Jourdain commence par introduire dans sa maison des étrangers qui lui paraissent incarner la valeur par laquelle il espère s'imposer, et qu'il prend pour alliés: un comte et une marquise. Dans un deuxième temps, il s'acharnera à faire épouser ce comte à sa fille, sans se soucier ni des sentiments de celle-ci, ni des objections de sa femme. Comme tous les tyrans

moliéresques, il ne voit dans cette opposition qu'un outrage à sa volonté, dont il aimerait se venger par quelque surenchère: "Voilà bien les sentiments d'un petit esprit, de vouloir demeurer toujours dans la bassesse. Ne me répliquez pas davantage: ma fille sera marquise en dépit de tout le monde; et si vous me mettez en colère, je la ferai duchesse"(III,xii). Lui-même essayera de séduire la marquise. Ce sera pour lui une façon de singer les moeurs galantes de la cour, mais aussi de se prêter à cette promiscuité que nous avons déjà constatée dans le cas d'Orgon.

Heureusement, aux intrus qu'introduit le père, le reste de la famille va opposer un 'faux' intrus, et c'est grâce à cette contre-manoeuvre que l'intrigue se dénoue. Au lieu d'épouser le comte, la jeune fille épousera le bourgeois qu'elle aime, déguisé en prince turc. Enivré par les apparences du succès, M. Jourdain laisse voir, au dernier acte, le véritable objet de sa quête, dont il est lui-même inconscient, comme si souvent l'homme de La Rochefoucauld, avec une candeur qui le rend presque sympathique. "Oui, il me faut porter du respect maintenant, et l'on vient de me faire Mamamouchi" (V,i).

Dans *Les Femmes savantes,* Molière reprend une situation déjà esquissée dans *Les Précieuses ridicules,* et qui témoigne de nouveau de l'originalité du dramaturge. Dans les deux cas, il s'agit d'un ménage où les rapports de force familiaux sont renversés: ce sont les femmes qui ont le pouvoir. Dans *Les Femmes savantes*, c'est Philaminte, la mère de famille, qui joue le rôle du tyran. Elle a deux filles, Armande et Henriette, (de natures totalement opposées), un mari docile, Chrysale, et une belle-soeur, Bélise, qu'elle gouverne

sans effort. Il y a aussi une domestique, Martine, inculte et réfractaire aux tentatives d'éducation de sa maîtresse. Un beau-frère, membre extérieur de la famille, fait entendre la voix de la raison dans la pièce, et, à ce titre, constitue l'adversaire principal de Philaminte.

On trouve chez Chrysale une variation remarquable du personnage moliéresque. Dans un univers où tout le monde cherche le pouvoir familial, lui y renonce. Il se défait précisément de cet objet que convoitent et s'acharnent à grossir tous les tyrans moliéresques. Serait-il, à ce titre, leur anti-thèse, une infirmation éclatante donc des vues sur la condition humaine que Molière semblait partager avec La Rochefoucauld? Nullement, dans la mesure où la mollesse de cet homme 'doux' n'est qu'une autre manifestation de l'amour-propre, "la plus ardente et la plus maligne de toutes" dont La Rochefoucauld parle dans sa maxime 630, c'est-à-dire la paresse:

> De toutes les passions, celle qui est la plus inconnue à nous-mêmes, c'est la paresse; elle est la plus ardente et la plus maligne de toutes, quoique sa violence soit insensible, et que les dommages qu'elle cause soient très cachés...elle se rend en toutes rencontres maîtresse de nos sentiments, de nos intérêts et de nos plaisirs...le repos de la paresse est un charme secret de l'âme qui suspend soudainement les plus ardentes poursuites et les plus opiniâtres résolutions...

Chez Chrysale on rencontre cette négativité transformée en force que Barthes signalait dans *Les Maximes* en soulignant qu'elle s'y présente souvent sous "le masque de la douceur" (Barthes 84):

> La Rochefoucauld a eu l'intuition de cette dialectique qui fait de la négativité une force; il a compris qu'il y avait dans l'homme une résistance à la passion, mais que cette résistance n'était pas une vertu...qu'elle était au contraire une seconde passion, plus rusée que la première...(Barthes 84).

En effet, loin d'être une qualité, cette résistance à la passion qu'est la paresse, incarne la passion suprême, dont l'assouvissement exige le renoncement à toutes les autres passions. Selon le moraliste, "elle usurpe sur tous les desseins et sur toutes les actions de la vie; elle y détruit et y consume insensiblement les passions et les vertus"(La Rochefoucauld m. 266).

C'est cet élément maléfique de la paresse qui pousse Chrysale, comme l'a remarqué Jouanny, à "...sacrifier pour la paix de sa digestion le bonheur de sa fille"(618).

Ainsi, bien qu'en apparence Chrysale semble être l'antithèse de sa femme par son 'abdication' du pouvoir, il n'est pas pour autant moins égoïste. Une autre maxime achève de le prouver: "La modération ne peut avoir le mérite de combattre l'ambition et de la soumettre: elles ne se trouvent jamais ensemble. La modération est la langueur et la paresse de l'âme, comme l'ambition en est l'activité et l'ardeur" (La Rochefoucauld, m. 293). Loin d'infirmer l'analyse de La Rochefoucauld, Chrysale en illustre un aspect que n'avait pas encore abordé le théâtre de Molière.

La situation des *Femmes savantes* est différente aussi par le fait que l'autorité acquise ne s'inscrit plus dans l'ordre 'naturel'. Le pouvoir dont Philaminte jouit en tant que chef de famille ne lui

appartient, en effet, que par défaut, comme le dit explicitement son beau-frère Ariste dans sa remontrance à Chrysale. Ariste reproche à ce dernier sa lâcheté, à laquelle il attribue l'usurpation de son autorité paternelle.

> Allez, c'est se moquer. Votre femme, entre nous
> Est par vos lâchetés souveraine sur vous.
> Son pouvoir n'est fondé que sur votre faiblesse,
> C'est de vous qu'elle prend le titre de maîtresse...
> (v. 677-680)
> Allez, encore un coup, c'est une moquerie,
> Et votre lâcheté mérite qu'on en rie...(v.695-96)

Manifestation d'un amour-propre égal chez les deux sexes, la tyrannie familiale ne saurait précisément rester l'apanage des personnages mâles. Tout comme ses homologues masculins, Philaminte est despotique et égoïste. Elle copie à la lettre leurs méthodes, ce qui la rend doublement comique. Comme eux, ayant besoin de raffermir son autorité dans la famille, elle se choisit un allié de l'extérieur, Trissotin, le pédant hypocrite. Comme eux, elle introduit cet allié dans l'intimité de la famille, et cherche à consolider son pacte avec l'intrus en lui offrant sa fille en mariage.

Ce dictateur féminin jouit du soutien de son autre fille, Armande, et de sa belle-soeur, Bélise, la vieille coquette, qui ne songent, toutes deux, qu'à leurs propres intérêts. Là où le tyran n'avait auparavant qu'un allié dans la famille, et encore extérieur, ici on a affaire à toute une coalition familiale. Nouveauté explicable: étant 'illégitime', la tyrannie familiale au féminin a besoin de renforts supplémentaires pour se maintenir. Il ne reste donc que la

domestique Martine et le beau-frère Ariste pour défendre la cause des jeunes amants, Henriette et Clitandre.

Dans *Le Malade imaginaire*, il s'agit de nouveau d'un tyran mâle, Argan, père et mari lui aussi, comme Orgon. Il a une femme d'un second mariage, Bélinde, beaucoup plus jeune que lui cette fois-ci, et deux filles: la très jeune Louison, et Angélique, en âge de se marier. Béralde, frère 'raisonneur' du despote, en est aussi de ce fait l'adversaire principal, secondé de la lucide servante Toinette.

Grâce à sa maladie, Argan transforme son fauteuil en centre de l'univers, et le voilà ainsi 'heureux', comme le dit Jouanny, "...tyran entouré d'esclaves"(755). Mais certains de ces 'esclaves' profitent allègrement de leur rôle. Un des meilleurs exemples se trouve notamment à l'intérieur de la famille mème du malade, Bélinde, que Toinette décrit comme, "la bête [qui] a ses raisons"(I,v). Il s'agit d'un personnage nouveau par rapport aux autres pièces: la marâtre. Contrairement aux autres femmes d'un deuxième mariage, Bélinde cherche à réaliser ses propres projets au détriment des enfants de son mari. Etant donné qu'elle est sa deuxième femme et beaucoup plus jeune que lui, Argan est mal assuré sur le plan affectif et donc vulnérable aux flatteries de son épouse. Il y a donc dans cette pièce deux tyrans rivaux et complémentaires. Tout se passe comme si on assistait à une sorte de jeu d'échec inégal, dont seulement un des partenaires connaît les dessous. Bélinde anticipe chaque mouvement d'Argan, et en profite pour mettre au point sa propre stratégie. Si Argan renforce son autorité en recrutant des alliés de l'extérieur: les médecins Diafoirus père et fils, le médecin personnel d'Argan,

Purgon, l'apothicaire Fleurant (encore une coalition!), Bélinde, elle, s'allie de son côté à un notaire.

Avec le reste de la famille, Argan agit comme tous les autres tyrans moliéresques avec leurs sujets récalcitrants. Il les éloigne tous de lui, menaçant sa fille du couvent, insultant son frère grossièrement, et battant Toinette:

> Elle le fera, ou je la mettrai dans un couvent (I,v).
>
> Hoy! vous êtes un grand docteur, à ce que je vois, et je voudrais bien qu'il y eut ici quelqu'un de ces messieurs pour rembarrer vos raisonnements et rabaisser votre caquet (III, iv).
>
> Ah! insolente, il faut que je t'assomme (I,vi).

Lui aussi cherchera à sceller son entente avec son allié extérieur en lui offrant sa fille en mariage: "C'est pour moi que je lui donne ce médecin; et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père"(I,v).

Quitte à nous écarter pour une fois de l'ordre chronologique, nous finirons notre revue de la famille moliéresque par *L'Ecole des maris* et *L'Ecole des femmes,* afin d'examiner maintenant les personnages qui illustrent le mieux, à force d'outrance, le rôle primordial de la quête de l'autorité chez le tyran moliéresque.

Dans *L'Ecole des maris*, Sganarelle n'est précisément pas un de ces pères typiques de la tradition comique, qu'un droit 'naturel' installe sur le trône familial. On a affaire en lui à un tyran qui n'est pas d'emblée investi d'autorité paternelle, mais se la procure par une curieuse manoeuvre de transfert, en adoptant la fille d'un ami

défunt, Isabelle, à laquelle il pourra imposer sa volonté absolue. Sganarelle a un frère, Ariste, qui est son antithèse et s'oppose le plus à ses projets, père adoptif, lui aussi, ayant accueilli dans sa maison Léonore, la deuxième orpheline du même ami défunt. Celle-ci a droit, contrairement à sa soeur, à une suivante, la malicieuse Lisette.

Sganarelle cherche à augmenter son pouvoir sur Isabelle, qu'il accable de sa sévérité, en ajoutant à sa qualité de père adoptif celle de mari. Son absolutisme caricatural le laisse sans allié, tant et si bien que personne ne compatira au malheur du roitelet improvisé quand celui-ci finira en dupe de son propre égoïsme. Aussi prêt à se séparer de sa fille que les tyrans précédents, Sganarelle brandit comme eux la menace du couvent dès qu'il perçoit en sa fille un défi à son autorité. En s'isolant ainsi de sa famille, il s'isole également de la réalité. Comme l'a si bien remarqué Robert Jouanny dans sa préface à *L'Ecole des maris*: "Il s'est jeté hors de notre monde par son égoïsme barbare, il se suffit parfaitement à lui-même et nage dans la joie chargée de ses biens imaginaires"(Jouanny 316).

L'Arnolphe de *L'Ecole des femmes* est un exemple encore plus révélateur par son énormité. Il doit se procurer non seulement les moyens comme Sganarelle, mais aussi l'objet même de sa tyrannie. Son besoin de dominer autrui le pousse à se substituer au destin, à aller chercher lui-même la jeune fille à adopter que l'occasion ne lui offre plus. Avec un sang froid glaçant, il se vante de son projet diabolique:

> Chacun a sa méthode.
> En femme, comme en tout, je veux suivre ma mode...
> (v.127-28)

...Un air doux et posé, parmi d'autres enfants,
M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans;
Sa mère se trouvant de pauvreté pressée
De la lui demander il me vint la pensée;
Et la bonne paysanne, apprenant mon désir,
A s'ôter cette charge eut beaucoup de plaisir.
Dans un petit couvent, loin de toute pratique,
Je la fis élever selon ma politique.
C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploirait
Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.
Dieu merci, le succès a suivi mon attente:
Et grande, je l'ai vue à tel point innocente
Que j'ai béni le Ciel d'avoir trouvé mon fait,
Pour me faire une femme au gré de mon souhait.

(v. 129-42)

Réduits plus que leurs homologues à l'initiative, Sganarelle et Arnolphe relèvent aussi plus explicitement de l'humanité de La Rochefoucauld. Leur égoïsme féroce se déguise, en effet, sous les apparences les plus vertueuses. Quoi de plus charitable que de secourir une petite fille dans la détresse, lui offrir abri et nourriture. Mais les deux personnages de Molière ne font que 'prêter à usure', comme l'altruiste de La Rochefoucauld:

> Il semble que l'amour-propre soit la dupe de la bonté, et qu'il s'oublie lui-même, lorsque nous travaillons pour l'avantage des autres: cependant c'est prendre le chemin le plus assuré pour arriver à ses fins; c'est prêter à usure, sous prétexte de donner; c'est enfin s'acquérir tout le monde par un moyen subtil et délicat (Maxime 236).

Ainsi, c'est bien leur 'intérêt' qu'il faut louer de leur 'bonne action', pour employer les termes de la Maxime 305: "L'intérêt, que l'on

accuse de tous nos crimes, mérite souvent d'être loué de nos bonnes actions."

Le père adoptif d'Agnès vit en reclus auprès de sa victime, et a su se choisir des domestiques dociles. Ses projets ne sont donc menacés que de l'extérieur. C'est pourquoi on ne rencontre pas encore chez lui toutes les démarches typiques du tyran moliéresque, telles qu'elles apparaîtront dans les pièces suivantes. Comme ses successeurs, par contre, chez lesquels ce genre de chantage deviendra, on l'a vu, un véritable tic, il menace sa fille adoptive du couvent, dès que celle-ci lui résiste par amour pour Horace.

> Ah! C'est trop me braver, trop pousser mon courroux.
> Je suivrai mon dessein, bête trop indocile
> Et vous dénicherez à l'instant de la ville.
> Vous rebutez mes voeux et me mettez à bout;
> Mais un cul de couvent me vengera de tout(v.1607-11)

Pour Arnolphe donc, comme pour tous les dictateurs de notre corpus, la solitude est préférable au moindre compromis proposé à son absolutisme.

Les moyens à conquérir

Les tyrans moliéresques vivent pourtant des angoisses d'amour-propre que ne saurait suffire à apaiser leur autorité acquise, de droit ou de fait. Paul Bénichou souligne leur malaise:

> ...il y a au fond de tous ces caractères un sentiment cuisant d'infériorité...et c'est pourquoi ils cherchent leurs sûretés dans une conception tyrannique de la vie...ou inversement leur égoïsme sans limites, leur

> interdisant toute communication vraie avec ce qu'ils aiment et leur dérobant sans cesse la certitude qu'ils recherchent, les rend inquiets et anxieux de l'échec (Bénichou 178).

Mais si sentiment d'infériorité il y a, il relève de la fureur que ces personnages ressentent face à l'échec de leur conduite totalitaire dans le milieu familial. Autrement dit, ce sentiment d'un amour-propre insatiable, n'est que le produit d'un besoin obsédant d'ascendant total sur autrui. C'est pourquoi les despotes de Molière se lancent immanquablement, au delà de leur autorité acquise et en prenant appui sur elle, à la recherche d'une autorité encore plus grande, plus incontestable, d'un mirage, pour tout dire, d'autorité absolue.

Leur procédé préféré est de se mettre en valeur en s'identifiant à une valeur. Celle-ci peut être si extérieure et immédiate qu'elle n'oblige l'amour-propre à aucun déguisement, comme l'argent dans le cas d'Harpagon, ou la noblesse dans le cas de Monsieur Jourdain. Mais elle peut se faire plus raffinée et insidieuse, devenant ainsi justiciable d'une analyse à la manière de La Rochefoucauld. Dans *Les Femmes savantes,* elle est du domaine de l'esprit. Philaminte et ses deux disciples cherchent à justifier et à augmenter le pouvoir qu'elles ont usurpé à Chrysale en étalant leur prétendue supériorité intellectuelle et leur intérêt pour la vie culturelle.[2] Il en va de même

---

[2] Ce phénomène de supériorité chez Philaminte et chez ses 'élèves', correspond à la réalité historique de la préciosité qui, à son tour relevait du statut opprimé des femmes à l'époque . Dans *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille,* (Paris: Gallimard, 1948,) Octave Nadal parle de "l'opération cachée" (Nadal 46) de ces précieuses qui "tentaient de conquérir une liberté sans cesse menacée par le caprice et l'anarchie de l'instinct"(Nadal, 48). Plus récemment, Ian Maclean a écrit que la "préciosité is born of the feminist demands for education of the 1630's and 1640's, but, unlike these, it is a movement instigated and directed by women

dans *Les Précieuses ridicules* où la supériorité intellectuelle se double d'une supériorité sociale semblable à celle que recherche Monsieur Jourdain.

Dans *L'Ecole des maris*, la valeur prétextée se fait carrément morale, elle renvoie à une vertu, ce qui met la comédie moliéresque de plain-pied avec les analyses de La Rochefoucauld. Sganarelle s'érige en gardien d'un idéal de chasteté et d'austérité au nom duquel il cherche à transformer sa fille adoptive et épouse virtuelle en servante docile, soumise à tous les caprices de son maître:

> ...Mais j'entends que la mienne [Isabelle]
> Vive à ma fantaisie, et non pas à la sienne;
> Que d'une serge honnête elle ait son vêtement,
> Qu'enfermée au logis, en personne bien sage,
> Elle s'applique toute aux choses du ménage,
> A recoudre mon linge aux heures de loisir,
> Ou bien à tricoter quelques bas par plaisir;
> Qu'aux discours des muets, elle ferme l'oreille,
> Et ne sorte jamais sans avoir qui la veille
> (v.115-124).

Derrière ces prétentions de rigorisme qui sous-entendent un prestige chrétien, Lisette dévoile une soif de domination qu'elle associe aux moeurs impies des Turcs:

---

themselves"(269). Privées d'autorité réelle dans la famille et dans la société, les femmes du Grand Siècle palliaient à cette infériorisation en s'affirmant dans le domaine de l'esprit. Tel était le rôle compensateur de la préciosité, dont Molière a rendu compte en registre comique, dans *Les Femmes savantes*. La soif de culture de ces précieuses trouve son explication psychologique dans la deuxième partie de la maxime 173: "Il y a diverses sortes de curiosité: l'une de l'intérêt, qui nous porte à désirer d'apprendre ce qui nous peut être utile; et l'autre d'orgueil, qui vient du désir de savoir ce que les autres ignorent".

En effet, tous ces soins sont des choses infâmes.
Sommes-nous chez les Turcs pour renfermer les femmes?
Car on dit qu'on les tient esclaves en ce lieu,
Et que c'est pour cela qu'ils sont maudits de Dieu. (v. 143-46)

Quant à Isabelle, elle retournera contre son oppresseur les armes de celui-ci en simulant encore plus hypocritement une pruderie encore plus grande que la sienne.

Arnolphe, dans *L'Ecole des femmes*, qui va, à tous égards, plus loin que Sganarelle, ne se contente pas d'imposer des interdits à sa victime. Il lui mutile délibérément l'esprit:

Dans un petit couvent, loin de toute pratique,
Je la fis élever selon ma politique,
C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploirait,
Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait(v.135-38).

Il jouit sadiquement de son ignorance, "Dans ses simplicités à tous coups je l'admire, Et parfois elle en dit dont je pâme de rire"(v.159-60), au nom de prétentions morales plus explicitment empreintes de christianisme:

Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer(v. 101-2)

La raison? La raison est l'arrêt prononcé
Que par ces actions le Ciel est courroucé(v.601-2)

Gardez-vous d'imiter ces coquettes vilaines
Dont par toute la ville on chante les fredaines,
Et de vous laisser prendre aux assauts du malin(v.719-21)

Dans *Tartuffe*, la valeur-prétexte se fait tout bonnement religieuse: il s'agit ni plus ni moins de la dévotion chrétienne. Comme tous ses confrères, Orgon, lui aussi, laisse voir à chaque reprise son manque d'assurance quant à son rôle d'autorité familiale. Comme eux, il ressent un besoin impérieux d'accroître son ascendant sur les membres de sa famille. La religion de Tartuffe lui fournit la valeur nécessaire pour rendre son projet égoïste acceptable et réalisable. Il s'érige en disciple du faux dévot, Tartuffe. Dans un passage révélateur où il loue l'influence de Tartuffe, il met lui-même en lumière, avec une inconscience effarante, les vraies causes de son attachement à l'hypocrite:

> Oui je deviens tout autre avec son entretien;
> Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien.
> De toutes amitiés il détache mon âme;
> Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
> Que je m'en soucierais autant que de cela (I,v)

Autrement dit, Orgon découvre à son insu ses véritables motifs. Il veut toute l'autorité d'un père, c'est-à-dire un pouvoir absolu sur les membres de sa famille, mais sans la responsabilité ni les devoirs qui s'y rattachent. Tartuffe lui apporte une excellente solution.

Enfin, dans cet examen des valeurs-prétextes, il faut faire une place privilégiée au *Malade Imaginaire*, où la quête d'une autorité supplémentaire s'appuie sur une anti-valeur, la maladie délibérément cultivée et tous les inconvénients qu'elle comporte. Molière se rapproche dans cette pièce encore plus subtilement de la Rochefoucauld, dans la mesure où il surprend une de ces démarches

paradoxales de l'amour-propre qui oblige celui-ci à se retourner contre lui-même. Le moraliste avait souligné ce phénomène dont le comédien fournit une parfaite illustration:

> ...Il [l'amour-propre] travaille même à sa ruine; enfin il ne se soucie que d'être, et pourvu qu'il soit, il veut bien être son ennemi...dans le même temps qu'il se ruine en un endroit, il se rétablit en un autre; quand on pense qu'il quitte son plaisir, il ne fait que le suspendre ou le changer...(La Rochefoucauld m. 563)

Pour mieux en imposer à sa famille, Argan se résigne à la claustration et subit avec un zèle masochiste les tortures que lui infligent médecins et apothicaires. Toinette, qui a compris son jeu, l'empêchera de le continuer en y apportant des conditions inacceptables: oblation d'un bras et d'un oeil(III, x).

L'édition de 1678 des *Maximes* porte en épigraphe une maxime: "nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés". C'est de vertus aussi que les tyrans moliéresques déguisent leur grand vice: leur désir effréné de domination, leur soif d'autorité. La comédie et la réflexion morale se fondaient sur une même vision de l'homme.

Cette vision de l'homme que partageaient Molière et La Rochefoucauld se manifestait chez le dramaturge, on l'a vu, surtout à travers des personnages tyranniques, ceux-ci étant totalement assujettis aux exigences de leur amour-propre. Regardons de plus près maintenant les manoeuvres particulières par lesquelles ce moi totalitaire tente de s'assurer de la réussite de ses projets égoïstes.

Deuxième chapitre

Les ruses de l'amour-propre

"Il y a dans le coeur humain une génération perpétuelle de passions, en sorte que la ruine de l'une est presque toujours l'établissement d'une autre"(La Rochefoucauld m.10)

LES RUSES DE L'AMOUR - PROPRE

Dans les cas examinés jusqu'ici, les personnages se servaient de moyens plutôt frappants, voire grossiers, dans leurs tentatives pour satisfaire leur soif d'autorité. Généralement, on l'a vu, les occasions de s'ériger en tyrans découlaient du pouvoir que la société leur reconnaissait sur leur famille, et de leur supériorité financière. Cette tyrannie de principe était exacerbée par l'exploitation de valeurs socialement reconnues. Mais l'amour-propre agit souvent, sur la scène de Molière, par des moyens bien plus subtils, et par des détours plus compliqués. Comme nous espérons le montrer dans le chapitre qui suit, l'analyse du grand comédien est, à cet égard, aussi riche et nuancée que celle du grand moraliste, son contemporain.

Il importe ici de souligner la différence entre les cas que nous allons aborder maintenant et les précédents, où l'amour-propre constituait le ressort principal et constant de l'action. Dans ce chapitre, il sera question de manifestations ponctuelles et plus ou moins fortuites de l'amour-propre, qui surviennent ça et là sur les parcours de l'intrigue, comme au hasard de ses méandres, et comme pour témoigner de la volonté de l'auteur de diversifier son analyse.

On considèrera alors, dans ce chapitre, l'amour-propre qui se manifeste à travers des espèces de 'jeux hypocrites', des sortes de 'ruses', à travers desquelles les personnages cherchent à atteindre leurs fins autoritaires. Dans la maxime 39, La Rochefoucauld fait allusion justement à cet intérêt qui "parle toutes sortes de langues, et joue toutes sortes de personnages, même celui de désintéressé". Autrement dit, les ruses de l'amour-propre.

Considérons d'abord les ruses du 'Moi' dans ses rapports avec cet 'autrui' sur et devant lequel il cherche à affirmer sa supériorité. Trois "jeux" semblent être, à cet égard, particulièrement représentatifs: le jeu de la médisance, le jeu de l'humilité, et en dernier lieu, le jeu de l'amour et de l'amour-propre.[1]

Le jeu de la médisance

Le jeu de la médisance, comme le remarque S. Read-Baker, était un thème fréquent chez La Rochefoucauld, celui-ci étant "...préoccupé de plus en plus de l'homme en société, des jeux d'apparences,...des fausses vertus publiques et privées, des rapports d'intérêts..."(Read-Baker 110). Le moraliste reconnaît à ce jeu trois fonctions, dont la première, fort particulière, est celle que les psychologues appellent de nos jours 'projection': "tout le monde trouve à redire en autrui ce qu'on trouve à redire en lui"(maxime 567). A défaut de vouloir ou de pouvoir corriger ses imperfections, le Moi les dissimule derrière l'indignation avec laquelle il les dénonce chez autrui. L'opération procure beaucoup de "plaisir" à ceux qui s'y livrent comme le signale la maxime 31: "Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres". Molière éclaire adroitement ce phénomène de la projection dans *Tartuffe*, à travers les remarques de Dorine sur les "bavards":

> Ceux de qui la conduite offre le plus à rire
> Sont toujours sur autrui les premiers à médire;

---

1 Nous avons emprunté cette expression à Tournand qui l'emploie en tant que sous-titre dans son livre *Introduction à la vie littéraire du XVII siècle*

Ils ne manquent jamais de saisir promptement
L'apparente lueur du moindre attachement,
D'en semer la nouvelle avec beaucoup de joie,
Et d'y donner le tour qu'ils veulent qu'on y croie.
Des actions d'autrui, teintes de leurs couleurs,
Ils pensent dans le monde autoriser les leurs,
Et sous le faux espoir de quelque ressemblance,
Aux intrigues qu'ils ont donné de l'innocence
On fait ailleurs tomber quelques traits partagés
De ce blâme public dont ils sont trop chargés.
(v.106-116)

En parlant de la "vieille coquette", Dorine met au jour, un peu plus tard, une autre fonction de la médisance: celle d'exutoire de l'envie.

Et la sévérité de ces femmes de bien
Censure toute chose, et ne pardonne à rien;
Hautement d'un chacun elles blâment la vie,
Non point par charité, mais par un trait d'envie,
Qui ne saurait souffrir qu'une autre ait les plaisirs
Dont le penchant de l'âge a sevré leurs désirs.
(v.135-140)

Une "envie" qui, comme le remarquait La Rochefoucauld, ne peut précisément jamais s'exprimer directement: "On fait souvent vanité des passions même les plus criminelles, mais l'envie est une passion timide et honteuse que l'on n'ose jamais avouer"(maxime 27). Elle prendra donc le détour de la médisance, comme La Rochefoucauld le constate, de son côté, à propos des ennemis des favoris:

La haine pour les favoris n'est autre chose que l'amour de la faveur. Le dépit de ne la pas posséder se console et s'adoucit par le mépris que l'on témoigne de ceux qui la possèdent; et nous leurs refusons nos

hommages, ne pouvant pas leur ôter ce qui
leur attire ceux de tout le monde.
(m. 55)

La maxime 483 fait cas d'une troisième fonction, bien plus générale, de la médisance: "On est d'ordinaire plus médisant par vanité que par malice". Vanité qui trouve dans la médisance, comme La Rochefoucauld le précise dans une autre maxime, deux moyens différents de se satisfaire: "Le même orgueil qui nous fait blâmer les défauts dont nous nous croyons exempts, nous porte à mépriser les bonnes qualités que nous n'avons pas" (m. 462).

C'est cet orgueil, cette vanité, qui font parler la prude moliéresque, réduite par l'âge à chercher dans la dévotion l'ascendant sur autrui qu'elle trouvait autrefois dans la beauté. C'est ce que Alfred Simon appelle la "conduite de compensation".[2] Se trouvant ainsi dépouillée des 'vertus' des coquettes, elle se met à les juger en tant que 'défauts', sur un ton moralisateur. Dans *Tartuffe* c'est encore Dorine qui décrit cette fonction de la médisance chez la prude:

Mais l'âge dans son âme a mis ce zèle ardent,
Et l'on sait qu'elle est prude à son corps défendant.
Tant qu'elle a pu des coeurs attirer les hommages,
Elle a fort bien joui de tous ses avantages;
Mais voyant de ses yeux tous les brillants baisser,
Au monde, qui la quitte, elle veut renoncer...(v.123-128)

---

2 "Conduite de compensation, la pruderie se charge de ressentiment clandestin. Espionnage, dénonciation, calomnie, tous les moyens sont bons pour forcer les résistances du réel et plier les autres à un univers arbitraire". Simon, Alfred, *Molière par lui même*, Paris: Editions du Seuil, 1957, p. 91.

Ce sont là les retours des coquettes du temps.
Il leur est dur de voir déserter les galants.
Dans un tel abandon, leur sombre inquiétude
Ne voit d'autre recours que le métier de prude
(v.131-134)

Il existe une hypostase inverse du détracteur, mais qui a exactement la même fonction et le même but, car cette fonction de la médisance est doublement manifestée dans le blâme et dans la louange. Il s'agit du flatteur, qui se sert de la fausse louange de la même manière que le censeur se sert du dénigrement, c'est-à-dire, dans l'intérêt de son amour-propre, comme La Rochefoucauld le fait remarquer dans la maxime 144:

> On n'aime point à louer, et on ne loue jamais personne sans intérêt. La louange est une flatterie habile, cachée et délicate, qui satisfait différemment celui qui la reçoit: l'un la prend comme une récompense de son mérite; l'autre la donne pour faire remarquer son équité et son discernement.

La grande distinction à faire entre ces deux composantes de la médisance par vanité, est que la louange, contrairement au blâme, suppose la présence d'autrui et la réciprocité. Ainsi le grand moraliste est totalement d'accord avec Pascal qui disait que:

> Personne ne parle de nous en notre présence comme il en parle en notre absence. L'union qui est entre les hommes n'est fondée que sur cette mutuelle tromperie; et peu d'amitiés subsisteraient, si chacun savait ce que son ami

dit lorsqu'il n'y est pas, quoiqu'il en parle
alors sincèrement et sans passion. (978-100)

Molière s'attache au discours de l'amour-propre dans les deux situations, en présence et en absence de son objet (autrui), et obtient de grands effets comiques à la faveur des malentendus qui font que ces deux situations interfèrent.

Un excellent exemple de ce phénomène se trouve à la troisième scène de l'acte III des *Femmes savantes*, avec le fameux sonnet de Trissotin. A la deuxième scène, ce pédant est au sommet de son rôle de flatteur, son amour-propre apaisé par la flatterie des femmes savantes, au sujet de son sonnet. La troisième scène laisse voir alors son dégonflement (ce dégonflement étant d'ailleurs essentiel à l'effet comique). Les deux 'savants', Trissotin et Vadius, commencent par échanger des louanges dithyrambiques. Une fois confrontés à la vérité de ce que chacun pense de l'autre, ils finissent, en revanche, par s'insulter avec une grossièreté flagrante. C'est ainsi qu'on constate le glissement du flatteur le plus enthousiaste au plus vulgaire détracteur. D'abord les deux 'hommes de lettres' se louent en termes hyperboliques:

Triss.- Nous avons vu de vous des églogues d'un style
Qui passe en doux attraits Théocrite et Virgile

Vad.- Vos odes ont un air noble galant et doux,
Qui laisse de bien loin votre Horace après vous.
(v. 973-76)

Peu après ces paroles élogieuses, on assiste à une descente progressive jusqu'au plus basses insultes. C'est autour du sonnet[3] de Trissotin que le conflit tourne. Vadius le ridiculise sans savoir qu'il est l'oeuvre de son interlocuteur. On remarque que tout d'abord, Vadius essaie de se rattraper: "Il faut qu'en écoutant j'aie eu l'esprit distrait, /ou bien que le lecteur m'ait gâté le sonnet"(v. 1003-4). Mais cela est sans résultat: l'amour-propre de Trissotin a été meurtri, et sa rage se fait sentir. Premièrement, il minimise le travail de Vadius: "La ballade, à mon goût, est une chose fade./ Ce n'en est plus la mode; elle sent son vieux temps"(v. 1006-7). Quand Vadius ne paraît pas assez blessé par ces attaques, Trissotin va plus loin et s'en prend à la personne même de son interlocuteur: "Elle a pour les pédants de merveilleux appas"(v. 1011). Le coup réussit: son amour-propre est touché à vif et Vadius se met à lancer feu et flammes, comme l'illustre sa réponse acerbe: "Cependant nous voyons qu'elle ne vous plaît pas"(v.1012). Aux vers 1019-1022 on assiste à une transformation en insultes, presque mot à mot, des louanges que les deux 'gentilhommes' avaient échangées quelques vers plus tôt.

---

3 La lettre de Madame de Sévigné à Monsieur de Pomponne, du 1er décembre 1664 (donc bien avant *Les femmes savantes*) relate un épisode parfaitement analogue à celui du sonnet de Trissotin. On y raconte l'histoire d'un roi qui, ayant écrit un madrigal "que lui-même ne trouva pas trop joli", le montre à un vieux courtisan, mais en lui cachant l'identité de son auteur. Evidemment, l'opinion du courtisan se montre comme n'étant qu'un reflet de celle qu'il a reçu du roi. Une fois au courant de l'identité du vrai auteur, il essaie, couvert de confusion, de se rattraper, tout comme Vadius avec Trissotin. Cette 'coïncidence' est intéressante dans la mesure où elle n'en est pas tellement une, car elle s'explique par l'intérêt commun des contemporains pour ce genre de situation, où l'amour-propre est pris au piège.

Triss. -Va, va restituer tous les honteux larcins
Que réclament sur toi les Grecs et les Latins
(v.1020)

Vad. -Va, va t'en faire amende honorable au Parnasse
D'avoir fait à tes vers estropier Horace
(v 1022)

Il est intéressant de noter qu'après cette crise de colère Trissotin évite de se faire reprocher son éclat en sollicitant galamment l'amour-propre de son admiratrice: "A mon emportement ne donnez aucun blâme: C'est votre jugement que je défends, Madame, Dans le sonnet qu'il a l'audace d'attaquer" (v. 1045-47).

L'on constate donc, que pour Molière comme pour La Rochefoucauld, la médisance, qu'elle soit projective, envieuse ou vaniteuse, loin de procéder d'un pur désir d'améliorer autrui et de s'améliorer soi-même, trouve ses origines, comme la flatterie, qui en est le revers, dans l'abîme de l'amour-propre. Son véritable but est la démolition d'autrui, dans un effort pour affirmer la supériorité d'un 'moi' affamé de pouvoir.

Le jeu de l'humilité

Des jeux hypocrites, c'est sûrement celui de l'humilité qui est le plus efficace, du fait qu'il est si bien couvert par une mystique chrétienne, si puissante à l'époque, qu'on hésite à l'identifier, et à le démasquer. Ainsi, l'amour-propre trouve une satisfaction particulière à travers ce pouvoir que l'humilité lui donne sur autrui du point de vue moral. Elle fournit, du même coup, un alibi quasi

inattaquable à ses véritables desseins. Dans sa maxime 254, La Rochefoucauld précise cette notion:

> L'humilité n'est souvent qu'une feinte soumission dont on se sert pour soumettre les autres; c'est un artifice de l'orgueil qui s'abaisse pour s'élever; et bien qu'il se transforme en mille manières, il n'est jamais mieux déguisé et plus capable de tromper que lorsqu'il se cache sous la figure de l'humilité.

Encore une fois Molière semble avoir suivi la leçon de La Rochefoucauld presque à la lettre. Dans son *Tartuffe* il a représenté ce qui lui semblait être, à lui aussi, l'avatar le plus redoutable de l'amour-propre, l'humilité.

Evidemment, Tartuffe lui-même est un virtuose à ce jeu où la fausse humilité devient un instrument de pouvoir et de terreur. Il a très bien compris et maîtrisé le principe en vertu duquel plus on s'humilie, plus on se grandit moralement aux yeux d'autrui aussi bien qu'à ses propres yeux. De cette façon, il peut fournir un exemple insurpassable du jeu de l'humilité.

Pris en flagrant délit alors qu'il tente de déshonorer Elmire, Tartuffe se rabaisse devant Orgon, et pousse le mépris de soi à un niveau presque caricatural par son outrance. Clamer lui-même plus haut que personne sa vérité, devient, pour lui, la meilleure façon de cacher cette vérité, de se transformer d'accusé en accusateur:

> Tout le monde me prend pour un homme de bien;
> Mais la vérité pure est que je ne vaux rien.
> Oui mon cher fils, parlez: traitez-moi de perfide,
> D'infâme, de perdu, de voleur, d'homocide;
> Accablez-moi de noms encore plus détestés;
> Je n'y contredis point, je les ai mérités;

Et j'en veux à genoux souffrir l'ignominie,
Comme une honte due aux crimes de ma vie(iii, vi)

Alors on constate ici un phénomène surprenant. Au coeur du jeu virtuose de l'humilité que mène Tartuffe, on rencontre la sincérité. Effectivement, on ne saurait être plus sincère. Tartuffe, grand maître de l'hypocrisie, se montre ici tellement sûr de son jeu qu'il peut se permettre le luxe de la vérité, sachant qu'Orgon est si bien dupé que non seulement il n'acceptera pas ses auto-accusations, mais il le défendra contre ses accusateurs. Cette démarche à un nom en stylistique, elle s'appelle "chleuasme", et dans sa forme extrême, celle de Tartuffe précisément, c'est "l'hyperchleuasme"[4]. L'amour-propre de La Rochefoucauld recourt lui aussi à cette figure de style comme à une de ses stratégies favorites:

> ...Il est dans tous les états de la vie et dans toutes les conditions...il passe même dans le parti des gens qui lui font la guerre, il entre dans leurs desseins, et ce qui est admirable, il se hait lui-même avec eux...Il ne faut donc pas s'étonner s'il se joint quelquefois à la plus rude austérité, et s'il entre si hardiment en société avec elle pour se détuire, parce que, dans le même temps qu'il se ruine en un endroit, il se rétablit en un autre...et lors même qu'il est vaincu et qu'on croit en être défait, on le retrouve qui triomphe dans sa propre défaite...(563)

---

4 "Le chleuasme, qui relève de la simulation, ne va pas jusqu'à tromper, c'est-à-dire provoquer une dénégation totale. C'est pourtant ce qui arrive dans l'exemple traditionnel [de Tartuffe]. L'hypocrite manoeuvre jusqu'à faire croire à Orgon qu'il prend le mal sur soi uniquement pour cultiver son humilité, et qu'il n'est pas coupable alors qu'il l'est. C'est un hyperchleuasme". Dupriez, V. Bernard, *Gradus-Les procédés littéraires*, Paris: Christian Bourgois, 1984. p. 111-112

C'est en constatant la manipulation sublime d'Orgon de la part de ce Tartuffe "repentant" qu'on arrive à un jeu de l'humilité encore plus intéressant: celui d'Orgon. Car chez lui on a affaire a un personnage qui est à la fois meneur et victime de ce jeu. De plus, dans les deux cas, il est totalement inconscient du rôle qu'il joue.

Grand admirateur de l'humilité de Tartuffe, et humble lui-même avec celui-ci jusqu'à accepter tous ses verdicts et à prévenir tous ses voeux, Orgon ne fait du zèle chrétien que pour mieux affirmer son autorité :

> On met impudemment toute chose en usage,
> Pour ôter de chez moi ce dévot personnage.
> Mais plus on fait d'effort afin de l'en bannir,
> Plus j'en veux employer à l'y mieux retenir;
> Et je vais me hâter de lui donner ma fille,
> Pour confondre l'orgueil de toute ma famille...(v.1121-26).

Dès le début de la pièce, il avouait ne retenir de cet enseignement chrétien, tout axé sur l'humilité et le détachement, qu'une parodie de la doctrine janséniste:

> Qui suit bien ses leçons goûte une paix profonde,
> Et comme du fumier regarde tout le monde.
> Oui, je deviens tout autre avec son entretien;
> Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien,
> De toutes amitiés il détache mon âme;
> Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
> Que je m'en soucierais autant que de cela. (v.273-280)

A la fin de la sixième scène du troisième acte, c'est cet enseignement qu'il mettra en pratique. Non content de déshériter son

fils, il ira jusqu'à le maudire, dépassant ainsi de beaucoup le réflexe du tyran moliéresque.

La jobardise d'Orgon aussi bien que la scélératesse de Tartuffe, atteignent leur comble à l'issue de cette confrontation entre le dévot et ses accusateurs.

> Faire enrager le monde est ma plus grande joie,
> Et je veux qu'à toute heure avec elle on vous voie.
> Ce n'est pas tout encore: pour les mieux braver tous,
> Je ne veux point avoir d'autre héritier que vous,
> Et je vais de ce pas, en fort bonne manière,
> Vous faire de mon bien donation entière.
> Un bon et franc ami, qui pour gendre je prends,
> M'est bien plus cher que fils, que femme, et que parents.(III, vii)

Non seulement Tartuffe finit par convaincre Orgon de son innocence, mais il arrive, en plus, à le convaincre de la culpabilité des autres, c'est-à-dire de ses accusateurs mêmes. De cette manière, Tartuffe en sort non seulement avec sa réputation intacte, mais du même coup, avec le legs du fils déshérité et la licence de fréquenter Elmire aussi souvent que possible, et cela sur l'ordre d'Orgon même.

Derrière les dehors du dévot, on distingue ainsi chez Orgon les mêmes mobiles férocement égoïstes qui existent de façon évidente chez Tartuffe. Les personnages de Molière se trahissent autant que l'homme de La Rochefoucauld: "Quelque soin que l'on prenne de couvrir ses passions par des apparences de piété et d'honneur, elles paraissent toujours au travers de ces voiles" (maxime 12).

Le jeu de l'amour et de l'amour-propre

On sait que Molière est un très grand peintre des amours jeunes et pures. On l'a vu à travers toutes les pièces qu'on a passé en revue, où les jeunes amoureux surmontent, à l'aide de leurs alliés, les obstacles que dressent devant eux les tyranneaux de leurs familles. Cependant, la solidarité de Molière à l'égard des jeunes amants est directement proportionnelle à la répugnance qu'il ressent pour les formes aberrantes de cet amour, les déformations de l'égoïsme des tyrans qui pervertissent cette passion. On remarque ici, une fois de plus, une parenté d'esprit entre ce dramaturge, qui satirise les tyrans qui infligent leur 'amour' à des victimes innocentes, et La Rochefoucauld, qui dit dans sa maxime 262, qu'"Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour". Un amour dont il donne une définition révélatrice à trois niveaux:

> Il est difficile de définir l'amour. Ce qu'on en peut dire est que dans l'âme c'est une passion de régner, dans les esprits c'est une sympathie, et dans le corps ce n'est qu'une envie cachée et délicate de posséder ce que l'on aime après beaucoup de mystères (m 68).

En effet, dans son examen de l'amour-propre selon les mondains du dix-septième siècle, J.C. Tournand précise que dans la vision rochefoucauldienne, "l'amour propre se mêle à l'amour d'une façon si profonde et si étroite qu'il est impossible de faire la part de l'un et de l'autre"(Tournand 130).

On pourrait dire alors que si l'humilité est la ruse la plus efficace de l'amour-propre, l'amour en est peut-être la plus cruelle. Déformé par l'intérêt, l'amour même devient un outil de domination et de terreur dans l'effort pour s'asservir autrui. Molière éclaire vivement la conclusion de La Rochefoucauld, selon laquelle l'amour ne serait qu'un autre avatar de l'amour-propre.

Dans *Les Femmes savantes*, la volonté de dominer autrui à travers l'amour est personnifiée par Trissotin, le prétendu amant qui veut absolument épouser Henriette malgré l'absence d'enthousiasme de la jeune fille:

> Si c'est vous offenser
> Mon offense envers vous n'est pas prête à cesser.
> Cette ardeur, jusqu'ici de vos yeux ignorée
> Vous consacre des voeux d'éternelle durée;
> Rien n'en peut arrêter les aimables transports;
> Et, bien que vos beautés condamnent mes efforts,
> Je ne puis refuser le secours d'une mère
> Qui prétend une flamme si chère;
> Et pourvu que j'obtienne un bonheur si charmant,
> Pourvu que je vous aie, il n'importe comment(v,i)

De même, dans *Le Malade imaginaire*, quand Angélique répond, aux avances de son soupirant importun en lui disant que s'il l'aimait vraiment il voudrait qu'elle soit heureuse, celui-ci lui répond avec une candeur glaçante qu'il l'aimait "jusqu'aux intérêts de [son] amour exclusivement"(II,vi).

L'exemple le plus grotesque de cette domination d'autrui à travers l'amour se présente bien sûr dans l'attachement étouffant et despotique d'Arnolphe pour sa pupille, Agnès, dans *L'Ecole des*

femmes. Sa tirade sur le mariage réduit les rapports de force qui sous-tendent l'amour à une caricature des rapports conjugaux:

> Le mariage, Agnès, n'est pas un badinage:
> A d'austères devoirs le rang de femme engage,
> Et vous n'y montez pas, à ce que je prétends,
> Pour être libertine et prendre du bon temps.
> Votre sexe n'est là que pour la dépendance:
> Du côté de la barbe est la toute puissance.
> Bien qu'on soit deux moitiés de la société,
> Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité:
> L'une est moitié suprême et l'autre subalterne
> L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne;(v. 695-704)

Dans un effort pour renforcer ces leçons de mariage, Arnolphe termine son discours par des menaces portant sur les horreurs qui attendent une femme qui se conduit mal, non seulement sur terre, mais dans l'autre monde également. Il veut qu'Agnès comprenne qu'elle n'échappera point à son pouvoir, ni dans la vie, ni dans la mort:

> Songez qu'en vous faisant moitié de ma personne
> C'est mon honneur, Agnès, que je vous abandonne...
>
> Et qu'il est aux enfers des chaudières bouillantes
> Où l'on plonge à jamais les femmes mal vivantes...
>
> Vous paraîtrez à tous un objet effroyable
> Et vous irez un jour, vrai partage du diable,
> Bouillir dans les enfers à toute éternité...(v.723-37)

Le personnage d'Arnolphe illustre ainsi, on ne saurait plus éloquemment, la pensée de la maxime 72: "si on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié".

Il y a des ruses de l'amour-propre qui ne font pas appel à autrui, mais régissent seulement les rapports du moi à lui-même. Leur principe commun est l'aveuglement vis-à-vis de soi même: l'incapacité complaisante où l'on se trouve d'avoir une image objective et lucide de soi-même.

Cet aveuglement joue un rôle primordial dans les machinations de l'amour-propre, et est alors essentiel à notre propos de l'établissement d'une parenté d'esprit entre Molière et La Rochefoucauld. Nous avons donc consacré tout un chapitre à l'examen de ce phénomène.

Troisième chapitre

L'aveuglement vis-à-vis de soi

"Il n'y a que d'une sorte d'amour, mais il y en a mille différentes copies"(La Rochefoucauld m.74)

L'AVEUGLEMENT VIS-À-VIS DE SOI

Toutes les ruses qu'on vient de voir dépendent pour leur réussite de ce qu'on pourrait considérer comme étant la ruse centrale, celle sur laquelle toutes les autres reposent: l'aveuglement vis-à-vis de soi-même. Nous proposons dans ce chapitre d'examiner de plus près cette stratégie suprême de l'amour-propre, autrement dit le jeu de l'être et du paraître.

L'aveuglement vis-à-vis de soi est traité comme une impuissance ontologique chez La Rochefoucauld. Dans la maxime 563, il emploie sa métaphore célèbre de l'oeil pour décrire ce phénomène: "Mais cette obscurité épaisse qui le [l'amour-propre] cache à lui-même, n'empêche pas qu'il ne voie parfaitement ce qui est hors de lui: en quoi il est semblable à nos yeux, qui découvrent tout et sont aveugles seulement pour eux-mêmes". Pascal, pour sa part, parle d'une "illusion volontaire" (phénomène donc conscient) chez l'homme qui est "la plus criminelle passion qu'il soit possible de s'imaginer...", et va jusqu'à dire que "l'homme n'est donc que déguisement, que mensonge et hypocrisie, et en soi-même et à l'égard des autres..."(978-100). Contrairement à ce qui pourrait être vu comme étant une incompatibilité chez ces deux écrivains par rapport à l'essence de cet aveuglement (est-il volontaire ou involontaire? conscient ou inconscient?), il nous paraît que c'est justement dans cette contradiction apparente que s'illustre, de manière particulièrement efficace, la nature véritablement insidieuse de l'amour-propre chez l'homme de La Rochefoucauld. Vu que "l'inconscient" au dix-septième siècle n'était "pour eux que la marge

qui sépare l'homme tel qu'il est de l'homme tel qu'il se pense"(Bénichou 105), le fait que l'aveuglement est "inconscient" chez l'homme n'empêche nullement qu'il ait cette qualité "volontaire" dont parle Pascal, car il s'agit d'une époque où "l'inconscient" égale "l'inavoué". De cette façon, l'aveuglement peut très bien être inconscient pour l'homme tel qu'il se pense, tout en étant voulu par l'homme tel qu'il est. C'est ce schisme entre l'être et le paraître qui offre le champ le plus fécond aux machinations de l'amour-propre. Patrick Dandrey parle de la "puissance d'illusion" qui en est, au fond, le trait dominant :

> Ces observations s'inscrivent évidemment dans les réflexions de l'anthropologie classique sur la nature humaine, la faiblesse du moi, la puissance de l'illusion que possède l'amour-propre [et qui lui permet] de faire passer le vice pour vertu, de sécréter la mauvaise foi [conséquence directe de l'aveuglement] avec une évidence et une bonne conscience dont le moi illusionné est la première victime...(366).

Cette rupture entre l'être et le paraître est due alors à une véritable incapacité organique de la part de l'homme tel qu'il se pense (le paraître) de faire face à l'homme tel qu'il est (l'être), comme le signale Tournand, quand il soulève la question: "...pourquoi, en effet, l'amour-propre prendrait-il tant de soin pour nous cacher notre avidité, notre égoïsme, notre lâcheté, si nous étions capables d'assumer la vérité de notre comportement?"(126) Dans cette ruse suprême, on constate alors que l'homme de La Rochefoucauld se fait dupe lui-même de son amour-propre, le réduisant à un rôle

subalterne, assujetti en toute chose à la volonté souveraine de ce maître sévère. C'est ainsi que La Rochefoucauld "nous donne nous-mêmes pour dupes, autant et plus qu'autrui" (Bénichou 105).

Cette cécité qui est donc à la fois voulue et inconsciente chez l'homme de La Rochefoucauld est alors une condition indispensable à la réussite des desseins de son amour-propre. Car l'homme se trouve en quelque sorte pris entre deux feux, essayant de satisfaire, en même temps, toutes les exigences contradictoires de ce gouverneur intransigeant qui dirige son comportement. De cette manière, on pourrait dire qu'il s'agit ici du côté névrosé, voire schizophrène, de l'amour-propre. D'un part, l'homme cherche une autorité absolue sur tous ceux qui l'entourent, et d'autre part, il veut se voir couvert de gloire morale. En tâchant de satisfaire à toutes ces exigences inconciliables, l'homme se trouve confronté au paradoxe proverbial: comment faire l'épreuve du décalage inéluctable que produisent ces contradictions entre ce que l'on est et ce que l'on veut être. Autrement dit, comment vivre l'écart entre l'être et le paraître. Il n'y a qu'une solution possible: fermer les yeux sur soi. C'est cette forme d'aveuglement, on l'a dit, qui est la fonction primordiale de l'amour-propre, mais aussi, comme le constate La Rochefoucauld dans la maxime suivante, ce qui le rend si dangereux: "L'aveuglement des hommes est le plus dangereux effet de leur orgueil: il sert à le nourrir et à l'alimenter et nous ôte la connaissance des rémèdes qui pourrait soulager nos misères et nous guérir de nos défauts"(Maxime 585).

En effet, c'est cet aveuglement que J. Truchet appelle le grand ennemi de La Rochefoucauld: "...sa [La Rochefoucauld] grande

ennemie c'est l'ignorance où l'homme se tient de ses propres mobiles...Aussi une grande partie de ses efforts tend-elle à dénoncer les vrais ressorts de la conduite des hommes" (Truchet LX). Il faut dire que si cela est le cas, c'est une ennemie que La Rochefoucauld partage avec Pascal, qui disait que: "C'est sans doute un mal que d'être plein de défauts; mais c'est encore un plus grand mal que d'en être plein et de ne les vouloir reconnaître, puisque c'est y ajouter encore celui d'une illusion volontaire "(978-100)

Bénichou, dans son éclairant examen de l'amour-propre chez La Rochefoucauld, paraît renforcer ce point de vue de Truchet: "Les habiletés de l'amour-propre, loin d'être des calculs conscients, sont ourdies sur notre propre aveuglement, et ses prodigieuses mises en scène se font dans les ténèbres à l'insu de l'acteur principal"(Bénichou 105). Tournand, dans sa définition de l'amour-propre mondain du dix-septième siècle, ajoute que:

> Non seulement ... notre amour-propre conduit vers ce qui lui plaît, mais encore il nous offre, comme le plus raffiné et le plus agréable des divertissements, le spectacle de notre vertu...nous essayons de nous cacher à nous-mêmes...Parmi les moyens dont nous disposons pour atteindre l'objectif déclaré, nous choisissons presque toujours ceux qui nous guideront le plus sûrement vers l'objectif réel, qui reste inavoué (Tournand 126).

Molière semble partager cette idée qu'on vient de voir chez ses contemporains, portant sur les effets néfastes de l'aveuglement vis-à-vis de soi-même, et y trouver une grande source de comique. A cause des exigences de son amour-propre "qui veut être parfait"

(Pascal), le tyran moliéresque a du mal à accepter sa quête égoïste. Comment avoir des desseins si cruellement égoïstes et en même temps jouir d'une bonne conscience, se croire digne de respect, voire d'admiration? Tout simplement, le tyran cache ses désirs 'inavouables' aux autres, et il se les cache à lui-même. Il se les cache pour se les permettre. Il nous semble que ce décalage entre le personnage moliéresque tel qu'il se voit et tel qu'on le voit est décelable à travers trois éléments principaux: les alibis moraux, les conduites révélatrices, et le rapport hypocrite conscient-hypocrite inconscient.

Les alibis moraux

Les autocrates de Molière se construisent des "alibis moraux" qu'ils utilisent pour protéger leur amour-propre, afin de lui déguiser les mobliles honteux qu'il fournit et qu'il ne saurait admettre.

Dans le premier chapitre, on a vu que le procédé préféré de ces personnages était de se mettre en valeur en s'identifiant à une valeur. Les despotes s'identifiaient à ces valeurs prétextes dans le but d'acquérir une autorité supplémentaire. Il s'agissait, on l'a vu, des actions au plan plutôt matériel, à travers lesquelles les personnages totalitaires s'assuraient de leurs désirs monstrueux. Ce qu'on constate maintenant, par contre, est un processus plutôt psychologique, une sorte de gymnastique mentale si l'on veut. Les alibis moraux sont les excuses que le tyran s'invente, auxquelles il croit et qu'il veut faire croire aux autres (mais seulement parce qu'il y croit d'abord), pour justifier à ses propres yeux son révoltant

comportement. De cette manière, il s'agit d'une sorte d'assimilation, facilitée par les alibis moraux, des ruses qu'on a vues au deuxième chapitre. C'est précisément ce processus d'aveuglement qui constitue la ruse suprême de l'amour-propre, et auquel Dandrey fait référence dans la citation suivante: "[nous voyons] quel rôle joue entre tyrannie et conformisme la mauvaise foi inhérente aux aveuglements de l'amour-propre ...la mauvaise foi candide que sécrète l'amour-propre légitime...l'aspiration à la tyrannie...sous couvert de conformité avec l'idéal social et moral..." (Dandrey, 366).

C'est le personnage d'Argan du *Malade imaginaire* qui nous fournit l'exemple le plus ridicule des machinations mentales qui produisent les alibis moraux. Or, dans son cas, il s'est tellement convaincu de la réalité de ces derniers, qu'il en subit les conséquences physiques. Argan tient sa maladie pour authentique au point qu'il accepte les tortures de ses médecins comme si sa vie en dépendait. A vrai dire, ce n'est que sa quête de pouvoir qui en dépend. Sa réaction terrifiée aux imprécations absurdes de son médecin M. Purgon, démontre l'asservissement d'Argan à son propre alibi moral: "Ah! mon Dieu! je suis mort. Mon frère, vous m'avez perdu...J'en puis plus. Je sens déjà que la médecine se venge...Ah! mon frère, il sait tout mon tempérament et la manière dont il faut me gouverner" (III, vi).

En somme, les alibis moraux sont les outils par lesquels les personnages tyranniques arrivent à se cacher à eux-mêmes leurs désirs inavouables, et ainsi à apaiser leur amour-propre qui doit toujours se voir comme étant parfait. Ces passions ignobles ne

sauraient pas se cacher longtemps avec succès cependant, et se trahissent régulièrement par des conduites révélatrices.

Les conduites révélatrices

Malgré ses alibis moraux si soigneusement montés comme on vient de le voir, chaque tyran finit par se trahir, car telle est la nature de l'amour-propre, comme on l'a vu précédemment dans la maxime 12 ("Quelque soin que l'on prenne de couvrir ses passions par des apparences de piété et d'honneur, elles paraissent toujours au travers de ces voiles"). On ne saurait trop insister sur le caractère inconscient de cette trahison, car c'est précisément dans ces moments que le personnage se révèle sans équivoque tel qu'il est en réalité, à tous ceux qui le regardent, sauf à lui-même. De l'inégalité de ces rapports naît l'effet comique, et c'est ce que Molière cherche avant tout.

Cette trahison se produit de deux façons: par des comportements mécaniques, qui démentent les excuses apparentes des despotes, et par des anomalies du dialogue, où, tellement aveuglés à la laideur de leur propre comportement, ils avouent leurs manoeuvres avec une candeur glaçante. Dans les deux cas, la trahison renvoie à l'amour-propre.

Les comportements mécaniques

Considérons d'abord quelques exemples de la première catégorie: les comportements mécaniques. Dans le premier acte de *Tartuffe*, nous avons affaire au personnage dogmatique de Madame Pernelle. Ses tendances autoritaires sont en conflit direct avec son alibi moral qui est la dévotion chrétienne. Dès son entrée sur scène, son agressivité contredit ses préceptes pieux, et les péchés dont elle

accuse sa famille sont les crimes mêmes dont elle est elle-même coupable, et dont elle fait la preuve pendant tout le reste de la scène. Dans la citation qui suit, elle exprime sa critique acerbe du ménage de son fils:

> C'est que je ne puis voir tout ce ménage-ci,
> Et que de me complaire on ne prend nul souci,
> Oui, je sors de chez vous fort mal édifiée:
> Dans toutes mes leçons j'y suis contrariée,
> On n'y respecte rien, chacun y parle haut,
> Et c'est tout justement la cour du roi Pétaut.(v.7-12)

Elle est féroce et sans pitié dans ses attaques. Pourtant le spectateur-lecteur se rend vite compte qu'en effet c'est elle, ce grand juge moralisateur, qui, dès le premier acte, ne se soucie nullement de plaire aux autres, c'est elle qui contrarie tout le monde, et qui ne montre point de respect pour autrui. Le comble des conduites révélatrices de cette "dévote" se trouve dans sa tirade à la fin de la première scène du premier acte. Atteinte d'une crise de colère, face à son impuissance à exercer pleinement son autorité, et enragée par le fait qu'on refuse de prendre ses admonestations morales au sérieux, Madame Pernelle finit par céder à la violence gratuite. Elle donne un soufflet à sa domestique Flipote, et, grand paradoxe comique, jure au nom de Dieu, oubliant ses prétentions de dévote: "Allons, vous, vous rêvez, et bayez aux corneilles, Jour de Dieu! je saurai vous frotter les oreilles"(v. 169-171). Ainsi, Madame Pernelle se trahit d'une manière flagrante, et laisse voir que son idéal religieux n'est, en fin de compte, qu'un prétexte. Loin d'être le résultat d'un conflit d'idées, sa

conduite apparaît comme le résultat d'un conflit d'orgueil. Elle reste la seule à l'ignorer.

On constate ce même phénomène chez Argan du *Malade imaginaire*, dont l'alibi moral est, on l'a vu, la maladie. Dans la cinquième scène du premier acte, Argan se trahit par un comportement mécanique. Tout en se déclarant "infirme" et "malade"; ayant besoin de "s'appuyer de bons secours contre [sa] maladie"(I,v), Argan se met à courir, en pleine fureur, son bâton à la main, après Toinette, qui a eu l'impudence de se dresser contre son autorité. "Ah! insolente, il faut que je t'assomme...Viens, viens, que je t'apprenne à parler" (I.v).

Tout comme on l'a vu chez Madame Pernelle, Argan se trahit donc d'une manière frappante, et laisse voir pleinement que sa maladie n'est qu'un prétexte. Dans les deux cas c'est le moi outré qui réagit brutalement face à une opposition à son autorité.

On rencontre ce même genre de réaction réflexe dans *Les Femmes savantes,* chez Philaminte, championne des délices de la vie intellectuelle, qui révèle au quatrième acte (sans, bien sûr, s'en rendre compte) le vrai mobile de son identification fervente aux valeurs du savoir: le pouvoir. La suprématie morale qu'elle croit y trouver, légitime et facilite sa domination de sa famille. La façon dédaigneuse dont elle compare l'autorité de son mari à la sienne, quant au mariage éventuel d'Henriette et Clitandre (auquel elle s'oppose) laisse voir pleinement son appetit féroce du pouvoir .

> Je lui (Henriette) montrerai bien aux lois de qui des deux
> Les droits de la raison soumettent tous ses voeux
> Et qui doit gouverner, où sa mère ou son père,
> Ou l'esprit ou le corps, la forme ou la matière (1126-1130)

Elle se trahit davantage quelques vers plus tard, quand, en parlant à Armande, elle laisse échapper les vraies raisons de son antipathie vis-à-vis de Clitandre, à savoir l'injure à son amour-propre que représente ce dernier:

> Il n'en est pas encore où son coeur peut prétendre
> Je le trouvais bien fait, et j'aimais vos amours;
> Mais dans ses procédés il m'a déplu toujours.
> Il sait que, Dieu merci, je me mêle d'écrire,
> Et jamais il ne m'a prié de lui rien lire(v. 1134-38)

On vient de voir donc que parfois ces personnages égocentriques, aveuglés par l'amour-propre, se trahissent par un comportement mécanique qui dément son prétexte moral. Ils s'oublient en quelque sorte, et sans s'en rendre compte, dans un moment de colère, laissent tomber les voiles qui cachaient leurs visées tyranniques. Molière semble mettre en scène le ridicule que La Rochefoucauld identifie lui-même avec sa netteté habituelle dans la maxime 307: "Il est aussi honnête d'être glorieux avec soi-même qu'il est ridicule de l'être avec les autres".

Les anomalies du dialogue

Encore plus comique est le phénomène des anomalies du dialogue, qui constitue la deuxième catégorie des conduites révélatrices. Il s'agit des personnages qui sont aveuglés par leur

amour-propre au point qu'ils avouent leurs machinations avec une franchise désarçonnante, tout en continuant à les ignorer eux-mêmes. Ces aveux naïfs sont bien plus inquiétants que le comportement mécanique qu'on vient de voir car ils signalent une intégration totale de l'alibi moral dans la psyché du personnage. Ceux-ci ont réussi à se justifier à eux-mêmes leur égoïsme tant et si bien qu'ils n'ont même plus l'idée de le dissimuler. On a affaire ici à des véritables monstres moliéresques.

Le deuxième acte des *Femmes savantes* nous fournit un exemple parfait de ce phénomène. Armande, la fille 'érudite' de la famille, reproche aigrement à sa soeur Henriette son désir de se marier à Clitandre, tout au long de la première scène. La raison qu'Armande donne pour son opposition à cette union, est une spiritualité transcendante à laquelle elle voudrait qu'Henriette se consacre, au lieu de se contenter des plaisirs prosaïques du mariage. Cette exhortation impérieuse qu'elle lui adresse en fait la preuve:

> Mon Dieu, que votre esprit est d'un étage bas!
> Que vous jouez au monde un petit personnage,
> De vous claquemurer aux choses du ménage,
> Et de n'entrevoir point de plaisirs plus touchants
> Qu'un idole d'époux et des marmots d'enfants!
> Laissez aux gens grossiers, aux personnes vulgaires,
> Les bas amusements de ces sortes d'affaires;
> A de plus hauts objets élévez vos désirs,
> Songez à prendre un goût des plus nobles plaisirs,
> Et traitant de mépris les sens et la matière,
> A l'esprit comme nous donnez-vous toute entière
> (v.26-36)

Cependant, ce grand partisan de la vie intellectuelle se trahit quelques vers plus loin, tellement aveugle aux vrais mobiles de son

comportement, qu'elle les laisse voir sans la moindre réticence. Loin de s'inquiéter du bien-être spirituel de sa soeur, Armande ne saurait supporter que celle-ci lui enlève un Clitandre qu'elle considère comme sa conquête:

> Non; mais c'est un dessein qui serait malhonnête,
> Que de vouloir d'un autre enlever la conquête;
> Et ce n'est pas un fait dans le monde ignoré
> Que Clitandre ait pour moi hautement soupiré (v.91-94)

Il n'y a peut-être pas un exemple plus exagéré et donc plus comique, des limites jusqu'où ces personnages peuvent aller pour se cacher à eux-mêmes la vérité, que celui d'Argan dans *Le Malade imaginaire*. En effet on pourrait dire que cette pièce est une illustration précise du commentaire que fait Guicharnaud de l'oeuvre moliéresque en général: "Aucun ensemble ne symbolise mieux l'impatience de l'homme en face des problèmes de la vérité que le théâtre de Molière...Aucun n'est aussi riche en tentatives d'imposition d'une réalité fictive"(170). C'est une telle tentative qu'Argan porte à son comble, jusqu'au niveau physique.[1] Il s'est tellement persuadé de la réalité de l'univers qu'il s'est inventé, et par lequel il se justifie, que l'idée de sacrifier délibérément le bonheur de sa fille ne trouble plus le moindrement sa conscience. C'est pourquoi il répond ouvertement: "C'est pour moi que je lui donne ce médecin; et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de

---

[1]Ralph Albanese a souligné l'importance du fait que toutes les maladies d'Argan se déroulent *in situ* et que "l'existence du malade se ramène à sa chambre, 'lieu névralgique où converge toute l'activité de la famille'...La famille sert donc de cadre naturel où la maladie éclate et où tous les membres du foyer sont obligés de veiller...[au] confort physique [du malade]." Alors la maladie permet à Argan de régner au centre de l'univers dramatique. L'appetit du pouvoir prend ainsi une dimension spatiale.

son père" (I,v), à l'observation que lui fait sa domestique Toinette: "Mais votre fille doit épouser un mari pour elle; et n'étant point malade, il n'est pas nécessaire de lui donner un médecin". Quelques vers plus loin, Argan se trahit de nouveau en dévoilant le véritable mobile du nouveau testament qu'il vient de faire, et dans lequel il déshérite ses enfants: il vise à les punir de ne pas lui avoir reconnu assez d'autorité. Il avoue sans sourciller au notaire ses basses intentions de vengeance: "Ma femme m'avait dit monsieur, que vous étiez fort habile, et fort honnête homme. Comment puis-je faire, s'il vous plaît, pour lui [Béline] donner mon bien, et en frustrer mes enfants?" (I,vii)

Toutes ces contradictions chez le personnage tyrannique, manifestées par ses conduites, montrent que les valeurs dont celui-ci se dit le défenseur, ne font que déguiser la seule et véritable valeur recherchée: un surcroît d'autorité. Autrement dit, ces contradictions soulignent le décalage entre l'être et le paraître chez ces anti-héros; décalage dont eux-mêmes sont parfaitement inconscients. Pour mieux comprendre les manoeuvres de cette duplicité inconsciente, regardons le phénomène qui l'illustre le plus nettement: le rapport entre l'hypocrite, qui est tel délibérément, et sa dupe, à laquelle conviendrait l'appellation paradoxale d'hypocrite inconscient.

Le couple hypocrite conscient-hypocrite inconscient.

Nous venons de voir qu'un des traits dominants des personnages autoritaires dans l'oeuvre moliéresque, et qu'ils sont les seuls à ignorer, est l'écart entre leurs actions et leurs prétentions. Cette duplicité sert à deux fins. Elle est tout d'abord une source de comique. Avec la supériorité de sa clairvoyance, le public rit de ces personnages qui s'aveuglent si lourdement sur eux-mêmes. Il a le plaisir de les voir détruire eux-mêmes leurs alibis, avouer sans ambages et à leur insu leurs véritables intentions. Il jouit du point de vue privilégié d'un observateur détaché et quasi-omniscient, un peu comme La Rochefoucauld dans l'univers des *Maximes*.

Mais cet écart a aussi une fonction dramatique. Précisément parce qu'il en ignore l'existence, l'hypocrite inconscient est la dupe prédestinée de l'hypocrite tout court, qui connaît leur défaut commun et en profite. Ensemble ils forment ce couple que décrit Guicharnaud: "L'hypocrite [conscient] et sa dupe [l'hypocrite inconscient] forme un couple dont chaque membre est le symétrique de l'autre...Trompeur et trompé permettent d'exploiter toutes les combinaisons possibles des quatre moments du jeu de la vérité..."(170).

Il semble alors qu'il existe une coïncidence entre le désir inavouable de l'hypocrite inconscient et ce que lui offre l'hypocrite conscient. La Rochefoucauld décrit, d'une manière plus précise, la nature de cette coïncidence dans la maxime 152: "Si nous ne nous flattions point nous-mêmes, la flatterie des autres ne nous pourrait nuire". C'est le besoin de se croire parfait qui rend l'homme vulnérable aux dangers de la flatterie. Dans le cas du personnage

moliéresque, son amour-propre ne pouvant pas tolérer la laideur de ses vrais mobiles, il avale avec avidité toute louange qui confirme ses alibis moraux. Il nous fournit ainsi l'illustration par excellence de la maxime 600 qui dit que "l'amour-propre empêche bien que celui qui nous flatte ne soit jamais celui qui nous flatte le plus".

Le fonctionnement de ce couple est habilement démontré à travers les personnages de Béline et Argan dans *Le Malade imaginaire*. Tout d'abord, bien que vieux et décrépit (et loin de posséder un tempérament qui compenserait ses attributs désavantageux), Argan ne paraît trouver aucune anomalie dans le fait que Béline, une belle femme bien plus jeune que lui, ait accepté de l'épouser. Déjà on constate une mauvaise foi de la part d'Argan, qui le rend vulnérable aux manoeuvres de sa femme. Mais l'influence qu'a celle-ci sur son mari relève de plus que de la simple flatterie de sa vanité masculine. Sa puissance finale se trouve dans un domaine bien plus ténébreux de l'amour-propre. Il s'agit d'un désir inavouable: ce besoin sournois que ressent le dictateur d'une autorité absolue sur autrui. Dans son dorlotement ridicule d'Argan, Béline légitime alors l'alibi moral par lequel ce dernier justifie ses exigences tyranniques à l'endroit de ses proches. De cette manière, elle joue un rôle de catalyseur, qui facilite et perpétue, au sein de la famille, ce règne totalitaire que cherche à maintenir l'amour-propre d'Argan à tout prix, (mais qu'il ne saurait admettre). Dans le passage suivant, ce dernier déclare franchement sa dépendance totale de sa femme à cet égard. "Ah! ma femme, approchez...Venez-vous-en ici à mon secours...Elle [Toinette] a contrecarré, une heure durant, les choses que je veux faire...Et a eu l'effronterie de me dire que je ne suis point

malade" (I, vi). On constate aussitôt la pacification de son amour-propre par les paroles soulageantes de Béline, qui réaffirme l'authenticité de son prétexte de maladie. "Eh bien! je vous crois mon ami. Là, remettez-vous...Vous voilà je ne sais comment. Enfoncez bien votre bonnet jusque sur vos oreilles: il n'y a rien qui enrhume tant que de prendre l'air par les oreilles...."(I,vi) Argan, rassuré par le rétablissement de son alibi, lui répond d'un ton chevrotant, "Mamie vous êtes toute ma consolation", et confirme ainsi cette coïncidence curieuse qui existe entre le désir de l'hypocrite et celui de sa dupe.

Le meilleur exemple de ce couple se trouve, bien sûr, dans *Tartuffe*, avec Orgon et son directeur de conscience. Comme on l'a vu plus haut, aux vers 273-276, Orgon nous apprend, à son insu, les véritables raisons de son attirance pour Tartuffe. Il souffre de ce qu'il croit être un manque injuste d'autorité au sein de sa famille, et les adulations de Tartuffe servent de baume pour apaiser cette injure intolérable à son amour-propre:

> Qui suit bien ses leçons goûte une paix profonde,
> Et comme du fumier regarde tout ce monde.
> Oui je deviens tout autre avec son enretien;
> Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien..

Son appétit de pouvoir s'exprime de nouveau, et d'une façon beaucoup plus tranchée aux vers 1128-1130, à travers ces paroles cinglantes, qu'il adresse à son fils, Damis: "Oui, traître, et dès ce soir, pour vous faire enrager. Ah! je vous brave tous, et vous ferai connaître/Qu'il faut qu'on m'obéisse et que je suis le maître". Il est intéressant de noter qu'ici Molière paraît aussi mettre en lumière un autre principe rochefoucauldien, celui qui dépiste la cause sous-

jacente de notre enthousiasme à faire de nouvelles connaissances. Loin d'être inspiré par les mérites de ces dernières, il se fonde sur les mérites que celles-ci paraissent reconnaître chez nous:

> Ce qui nous fait aimer les nouvelles connaissances n'est pas tant la lassitude que nous avons des vieilles, ou le plaisir de changer, que le dégoût de n'être pas assez admirés de ceux qui nous connaissent trop, et l'espérance de l'être davantage de ceux qui ne nous connaissent pas tant. (La Rochefoucauld, m.178)

C'est justement ce désir inavouable et tyrannique chez Orgon qui le rend susceptible aux manoeuvres de Tartuffe. Sa soif de pouvoir est telle qu'une autorité sur sa fille ne saurait le contenter. Aux vers 451-52, quand cette dernière lui dit qu'un mariage éventuel entre elle et Tartuffe ne serait qu'une farce car en vérité elle ne l'aime point, Orgon démontre qu'il souhaite une autorité absolue sur la réalité même. "Mais je veux que cela soit une vérité; Et c'est assez pour vous que je l'aie arrêté" (451-452).

Ainsi, on pourrait dire qu'Orgon est doublement dupe. D'abord de son amour-propre, qu'il cherche à protéger à tout prix, et ensuite de quiconque sait flatter son orgueil. Car, comme le souligne la maxime 158: "La flatterie est une fausse monnaie, qui n'a de cours que par notre vanité."

L'on constate alors que pour Molière comme pour La Rochefoucauld, la ruse centrale de l'amour-propre et sur laquelle toutes ses machinations sont centrées, est ce que Célimène du

Misanthrope a appelé l'aveuglement "où chacun est pour soi"(968), comme on le verra bien dans le prochain chapitre.

Quatrième chapitre

Le Misanthrope: Un cas exemplaire

"La vérité ne fait pas tant de bien dans le monde que ses apparences y font de mal"(La Rochefoucauld m.64)

LE MISANTHROPE: UN CAS EXEMPLAIRE

Dans les trois chapitres précédents, on a constaté la façon éloquente dont Molière illustre avec une précision troublante, la pensée prédominante de La Rochefoucauld, celle bien sûr, qui s'attache à l'amour-propre. On a attesté alors l'existence d'une parenté d'esprit entre ces deux auteurs, qui est justement axée sur cette notion si centrale à l'oeuvre de chacun. Cependant, bien que la présence de cette parenté d'esprit se manifeste incontestablement dans les pièces examinées jusqu'ici, elle est vraiment portée à son comble dans celle qui est souvent considérée comme étant le chef-d'oeuvre du dramaturge: *Le Misanthrope*. C'est dans cette comédie surtout où, "aiguisée par l'épreuve, la vision de Molière rejoint ainsi, dans sa profondeur, celle de ces autres solitaires qui furent Pascal et La Rochefoucauld" (Defaux 195). Nous voudrions alors consacrer tout ce dernier chapitre à l'analyse de cette oeuvre qui représente non seulement l'un des sommets de la création moliéresque, mais aussi l'apogée de la parenté d'esprit entre les deux écrivains. Nous trouverons dans *Le Misanthrope*, le summum de chacun des points soulevés dans les premiers trois chapitres, car c'est ici que l'on voit l'amour-propre dans sa version la plus outrée. Cette exacerbation s'explique par le fait qu'il existe dans cette pièce certains éléments particuliers qui la distinguent nettement du reste de notre corpus.

En premier lieu, *Le Misanthrope* est la seule pièce où l'amour soit le seul facteur de cohésion sociale. Vu qu'il n'y a aucun lien familial entre les personnages pour imposer une hiérarchie de

pouvoir quelconque, ceux-ci vivent dans un environnement dépourvu de toute obligation domestique. Ainsi, le tyran se trouve dans un état d'esprit qui représente une tension psychologique qui lui est insupportable. D'une part, étant amoureux, son amour-propre se fait sentir d'une façon encore plus aiguë que d'habitude (car, on l'a vu, "Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour" m. 262). D'autre part, son statut de célibataire lui ôte l'autorité extérieure indispensable à la réussite des projets de ce même amour-propre. Autrement dit, pour la première fois on a affaire à un tyran complètement dépouillé de tout moyen d'accéder à l'ascendance sur autrui essentielle à son épanouissement despotique.

Deuxièmement, *Le Misanthrope* est la seule pièce où il y ait un développement si profond des rapports moi-autrui. C'est précisément cette amplification des relations sociales qui permet au lecteur-spectateur d'y observer l'ampleur des ruses de l'amour-propre, et surtout telles qu'elles s'expriment à travers le jeu de la médisance.

En dernier lieu, *Le Misanthrope* est la seule pièce où les personnages parlent d'autrui en sa présence, tout comme ils en parlent en son absence. De cette façon, Molière nous fournit une illustration exceptionnelle de cette impuissance ontologique de l'homme rochefoucauldien, observée au troisième chapitre, à faire face à la vérité de son "être", et qui l'incite à se réfugier dans l'aveuglement, à s'abriter de la vérité à tout prix.

Donc, dans *Le Misanthrope*, l'amour-propre se trouve dans une situation intolérable, qui le pousse donc à se manifester sous des formes les plus outrées.

Avant d'examiner de plus près ces trois éléments qui différencient *Le Misanthrope* des autres pièces de notre corpus, regardons tout d'abord comment les grands courants de la critique littéraire l'ont traitée au long de l'histoire. Nous serons ainsi mieux placés pour comprendre la polémique qui s'attache à toute discussion de cette pièce controversée.

Une perspective historique

La question capitale, et sur laquelle l'histoire littéraire semble centrer son plus grand débat, est celle qui porte sur la "leçon" du *Misanthrope*. Dans sa discussion probante de l'oeuvre en question, René Jasinski identifie trois courants principaux qui ont dominé la critique tout au long de l'histoire. Il parle d'abord de l'existence de ce qu'il appelle la thèse absolue. Il y reconnaît une intolérance totale de ce qui était vu à l'époque comme l'immoralité de Molière, telle qu'elle se manifestait dans son théâtre, et surtout dans *Le Misanthrope*. Dans cette position Jasinski reconnaît "la conviction de Rousseau, qui a tant de raisons de défendre Alceste. Molière, pour [Rousseau], non seulement se rend coupable d'indifférence au bien et de complaisance pour le mal, mais ridiculise la vertu et prône un idéal égoïstement bas, celui de Philinte"(229). De cette perspective-là alors, le personnage d'Alceste est considéré comme étant une sorte de bouc émissaire, sacrifié à la moquerie du bien.

Le deuxième courant critique que Jasinski relève est selon lui un peu moins sévère, mais réducteur. Or, bien qu'il reconnaisse une certaine morale chez Molière, il la réduit à une "honnêteté" strictement extérieure, une sorte d'équivalent au pragmatisme

bourgeois. C'est Philinte qui est promu au rang d'exemple selon ce point de vue, incarnant comme tel, le bon sens de la classe dominante.

Quant au troisième courant, qui, selon Jasinski, voit l'oeuvre de Molière d'un oeil "nettement plus favorable", il s'agit de la fameuse théorie du 'juste milieu': "Dès lors, ni Alceste ni Philinte ne s'érigeraient en modèles. Mais l'idéalisme de l'un et la prudence de l'autre pourraient se concilier"(Jasinski 230).

En ce qui concerne la critique moderne, Jasinski y repère une tendance à voir en Alceste un héros de l'absolu, "révolté contre la condition humaine, d'avance vaincu dans une lutte sans espoir, victime à la fois sublime et pathétique d'un impossible refus..."(Jasinski 230). A titre d'exemple de ce point de vue, Jasinski cite en détail Pierre Buisson, qui voit chez Alceste un personnage qui:

> se bat violemment...devant l'impossible...En lui s'incarne une aspiration plus ou moins impérieuse chez chacun de nous, mais commune à la plupart des êtres dans les moments où l'esprit surmonte les médiocrités quotidiennes: un désir d'être vrai et un espoir d'absolu" (cité dans Jasinski 230-31).

Dans cette citation, Buisson met en relief ce qui semble être l'aspect le plus discuté du *Misanthrope*, quelle que soit la position critique. Il s'agit de l'interprétation du personnage d'Alceste. A cet égard, Marcel Gutwirth a repéré, plus récemment, trois points de vue qui pour lui constituent la nouvelle vague de l'interprétation d'Alceste.

D'abord, il parle d'une perspective qui voit dans ce misanthrope un "héros burlesque...un faible qui se donne à peu de frais des airs de grandeur"(80). Le deuxième portrait de ce personnage de polémique que le critique dégage en est un qui "ne comporte plus le moindre adoucissement", car selon ce point de vue, "l'insincérité d'autrui n'indispose Alceste que dans la mesure où par là-même autrui lui échappe"(81). Il s'agit ici alors d'un Alceste qui est l'ennemi de la liberté d'autrui, et dupe de la mauvaise foi. En dernier lieu, Gutwirth identifie une optique critique qui voit en Alceste un personnage qui par "l'âcreté de la bile met résolument la pensée, le jugement dans la dépendance du tempérament. Alceste est à la fois replié sur lui-même et, du même coup, désarmé contre les autres". C'est cette dernière perspective, selon le critique, qui nous présente un Alceste "dont le sérieux donne à rire"(83).

Ce personnage paraît ainsi énigmatique, et occasionne des explications les plus divergentes. Comme l'indique la citation de Brisson ci-dessus, certains critiques voient en Alceste un modèle de haute vertu qui lutte contre les lâches compromis de Philinte et son entourage. D'autres, en revanche, le considèrent en tant qu' "atrabilaire bourru, capable d'une méprise acerbe de l'humanité"(Jasinski 123). Quand à Jasinski lui-même, il attribue l'originalité du *Misanthrope* à la nature "pathétique" du personnage d'Alceste: "Molière offre donc, à travers un personnage pathétique, un type universel doublé d'un 'cas' très moderne. Jamais la psychologie classique n'a pénétré plus avant les profondeurs de l'âme humaine" (Jasinski 164). Dans la mesure où l'âme humaine n'est au fond que le siège ultime de l'amour-propre, et que c'est la

pénétration des domaines les plus ténébreux de celui-ci qui donne au *Misanthrope* son originalité, nous sommes tout à fait d'accord avec Jasinski. Or il nous semble que le personnage d'Alceste, loin d'être un héros de l'absolu propulsé par une sorte de vérité interne, est plutôt la dupe suprême de l'amour-propre, motivée (bien qu'à son insu) par un appetit féroce de pouvoir. De cette manière, nous voyons en Alceste le sommet de tous les traits des tyrans moliéresques, ces "fous de Molière" qui cherchent à tout prix à réaliser un univers consacré au Moi. On reconnaît facilement Alceste dans cette description sublime des personnages autocrates de Molière, que nous a fournie tout récemment Patrick Dandrey:

> [Il y a] sous les rodomontades de ces bravaches que sont les barbons tyranniques de Molière une faiblesse apeurée, une incertitude de soi qui prend tantôt l'apparence...d'un rejet des valeurs et des normes communes au nom de la seule satisfaction d'une marotte dans laquelle le despote finalement incertain et faible recherche et cultive son moi dans la hantise qu'on ne l'en prive, qu'on ne l'altère...(Dandrey 366).

Il n'est pas question qu'Alceste soit exempt de cette catégorie de personnage moliéresque. Il va de soi que loin d'être épargné à ce phénomène d'angoisse, Alceste en est accablé, et c'est justement ce malaise qui provoque chez lui des réflexes de tyran encore plus désespérés que ceux qu'on a vus jusque là.

Alceste n'est pas le seul personnage énigmatique; il suffit de regarder quelques points de vues critiques pour s'apercevoir que le personnage de Célimène est aussi un sujet de polémique. Selon le cas,

elle est considérée comme étant un "insecte brillant qui détruit une vie d'homme", un personnage "à priori pauvre, ingrat, dépouillé, odieux," ou bien elle est considérée comme étant "une femme tenue par le code officieux qui fait de la coquetterie une prélude à la prudence"(Simon 122).

D'autres encore sont de l'avis que Célimène est la seule sans masque, le seul personnage qui reste fidèle à soi-même. "Elle est sans fatuité et sans illusion. A son piège seul se prend celui qui veut bien s'aveugler..."(Simon 125).

Bien que nous soyons d'accord que Célimène soit la seule à rester fidèle à son caractère, il nous semble qu'il faut pousser l'analyse un peu plus loin pour pouvoir découvrir la véritable signification de son personnage. Il faut déterminer ce qui lui permet d'être fidèle à elle-même, ce qui la distingue des autres personnages à cet égard. Ainsi on voit immédiatement que son statut de jeune veuve très riche la place dans une position extrêmement privilégiée. En effet elle jouit de l'état le plus prestigieux possible pour une femme du dix-septième siècle. Le fait qu'elle soit veuve quand elle est toujours jeune lui donne un pouvoir important dans la société: elle a toute l'autorité d'une femme mariée sans l'ennui des contraintes d'un mari. En plus de cela, elle est belle et fortunée, ce qui lui donne les moyens de satisfaire les caprices de sa jeunesse sans dépendre de personne pour son épanouissement. Sa position favorisée la met ainsi à l'abri des machinations de quiconque voudrait la dominer. Célimène, et elle seule, est autonome. Pour cette raison on la voit comme étant le symbole de la liberté, parfaitement indépendante et libre de vivre comme elle l'entend.

Le tyran moliéresque face à la liberté

C'est précisément cette liberté absolue qui attire le tyran. Il veut à tout prix dominer cet affront suprême à son autorité et posséder ce trésor qui échappe à tout son entourage. Tout le comique du personnage d'Alceste se trouve justement dans son incapacité à dominer cette liberté, dans son impuissance totale devant elle. Son manque complet d'autorité dans son milieu se manifeste à travers ce que Defaux appelle 'le rire' d'autrui. Selon lui, c'est ici où se trouve en partie, l'argument pour un Alceste ridicule plutôt qu'héroïque:

> Le rire est comme la fatalité d'Alceste. Cet homme qui ne rit jamais ne cesse d'être poursuivi par le rire des autres. ...Les gens qu'il aime comme ceux qu'il déteste, tous rient continuellement de lui...L'existence de cette coalition des rieurs constitue dans la pièce une donnée dont toute analyse du personnage d'Alceste se doit de tenir compte. Elle jette notamment une grande clarté sur les intentions de Molière et sur son attitude vis-à-vis de l'atrabilaire amoureux. Les rires perpétuels qui accueillent dans le salon de Célimène les colères et les indignations d'Alceste montrent que Molière a de toute évidence voulu faire de lui un personnage profondément comique et ridicule (Defaux 170).

Dans *Le Misanthrope*, on voit pour la première fois le tyran moliéresque dans une position d'impuissance totale, face à sa quête d'autorité chez autrui, une impuissance qui s'exprime à deux niveaux: social et individuel. Au niveau social, on l'a dit plus haut, Alceste est

dépouillé de tout pouvoir réel sur son entourage. Contrairement à ses homologues, il n'a aucun titre à une autorité extérieure qui lui faciliterait la domination d'autrui. Il est donc un personnage qui, bien que dévoré par toutes les tendances tyranniques mises en relief dans les chapitres précédents, ne possède aucun moyen pour les satisfaire. N'ayant pas d'autorité acquise, Alceste, tout comme les autres tyrans, tente de se mettre en valeur en s'identifiant à une valeur. Cependant, son statut de célibataire exige que ses tentatives soient vouées à l'échec, car c'était toujours le poids de leur statut social au sein de la famille (que cela soit réel ou forcé) qui donnait aux autocrates l'appui essentiel à leurs valeurs-prétextes. Sans ce soutien social, l'identification d'Alceste à une valeur manque de force, et loin d'être pris plus au sérieux, il est réduit au ridicule, comme Philinte le lui apprend aux vers 103-108:

> Le monde par vos soins ne se changera pas;
> Et, puisque la franchise a pour vous tant d'appas,
> Je vous dirai tout franc que cette maladie,
> Partout où vous allez, donne la comédie
> Et qu'un si grand courroux contre les moeurs du temps
> Vous tourne en ridicule auprès de bien de gens

En outre, bien qu'il essaie furieusement de se faire respecter comme il faut à travers cette valeur morale qui est pour lui la sincérité, il mine lui-même ses propres projets car comme les tyrans précédemment examinés, ses véritables mobiles se trahissent à maintes reprises. L'absolutisme d'Alceste se fait sentir tout au début de la pièce dans son objection absurde et démesurée face à la participation de Philinte dans les rapports superficiels de la société:

Moi votre ami? Rayez cela de vos papiers.
J'ai fait jusques ici profession de l'être
Mais, après ce qu'en vous je viens de voir paraître,
Je vous déclare net que je ne le suis plus,
Et ne veux nulle place en des coeurs corrompus.(v.8-12)

Plus loin au vers 55, il prononce en toute simplicité l'objectif réel de sa noble quête de la vérité: son Moi veut se distinguer:

Je refuse d'un coeur la vaste complaisance
Qui ne fait de mérite aucune différence;
Je veux qu'on me distingue; et, pour le trancher net,
L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait (v. 61-64)

Quelques vers plus tard, il va jusqu'à déclarer une préférence pour la mort plutôt qu'un compromis avec ses idéaux:

Morbleu! C'est une chose indigne, lâche, infâme,
De s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme;
Et si, par un malheur, j'en avais fais autant ,
Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant (v.25-28)

Malgré la nature extrême de son délire, on en constate tout de suite l'impuissance, car contrairement aux autres tyrans de Molière, les paroles d'Alceste ne produisent aucun effet sur son interlocuteur, sauf celui du comique.

Regardons maintenant de plus près quelques exemples précis de cette impuissance totale d'Alceste à modifier la conduite de son entourage au niveau social. L'un des meilleurs exemples se trouve

dans le deuxième acte de la pièce avec le jeu des portraits. On discutera davantage cet acte crucial un peu plus loin, mais pour l'instant il est intéressant de remarquer qu'Alceste s'y montre complètement incapable d'imposer sa volonté en ce qui concerne ce jeu de la médisance qui le scandalise tant. Tout d'abord, enragé par l'intrusion d'Acaste dans son tête-à-tête avec Célimène, Alceste tente d'influencer le comportement de celle-ci et, oubliant son penchant pour la vérité, l'incite carrément à mentir:

> Quoi! l'on ne peut jamais vous parler tête-à-tête?
> A recevoir le monde on vous voit toujours prête,
> Et vous ne pouvez pas, un seul moment de tous,
> Vous résoudre à souffrir de n'être pas chez vous?(v.533-536)

Cette démarche est singulièrement infructueuse cependant, car, bien qu'il insiste que "...Ces conversations ne font que [l'] ennuyer/ Et c'est trop que vouloir les [lui] faire essuyer", et menace de partir, Célimène, pour sa part, ne tient aucunement compte de ses objections: "Hé bien! allez, sortez, il vous est tout loisible" (v.559). Puisqu'il n'est pas question qu'il parte (son objet étant de se distinguer parmi les autres amants de Célimène), Alceste est obligé d'assister à cette rencontre du 'beau monde'.

En outre, pendant toute cette quatrième scène, Alceste est obligé de se taire pendant que les marquis et Célimène se livrent au plaisir du jeu des portraits. Il s'agit donc d'une scène où Alceste non seulement ne se distingue pas, mais dont il se fait complètement ignorer. Forcément, son amour-propre ne saurait tolérer une telle exclusion! Au vers 651, il explose au moment le plus euphorique de

ce festin de la médisance, et cherche de nouveau à se distinguer comme étant moralement supérieur:

> Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour!
> Vous n'en épargnez point, et chacun à son tour.
> Cependant aucun d'eux à vos yeux ne se montre
> Qu'on ne vous voie en hâte aller à sa rencontre
> Lui présenter la main et d'un baiser flatteur
> Appuyer les serments d'être son serviteur(v.651-656)

Ce qui dévoile davantage son indignation morale comme n'étant qu'un prétexte de l'amour-propre, c'est qu'Alceste lui-même est coupable de la même infraction dont il accuse Célimène et les marquis. Quelques scènes plus tôt, il a présenté à Célimène un portrait de Clitandre. De plus, quand on compare le poids de ce portrait à celui des autres, on remarque qu'Alceste se moque de la superficialité de Clitandre, c'est-à-dire de sa personne même, tandis que le jeu de Célimène, outre son désir de briller, n'a comme cible que l'image sociale que se donnent les sujets de ses portraits. Autrement dit, Alceste attaque l'être de sa victime, là où Célimène se contente de ridiculiser son paraître.

L'incapacité ridicule d'Alceste d'avoir le moindre effet sur le comportement des autres personnages se poursuit tout au long du reste du deuxième acte. L'aspect comique s'accentue à travers la progression de l'entêtement absurde du despote qu'on observe entre les vers 758-776. Au vers 758, face à l'affaire avec Oronte, dont il a critiqué le sonnet et qui le provoque en duel s'il ne retire pas tout ce qu'il a dit à ce sujet, Alceste affirme l'intransigeance de sa position: "Moi, je n'aurai jamais de lâche complaisance". Face à la réponse

pragmatique de Philinte, ("Mais il faut suivre l'ordre: allons disposez-vous ...")(v.759), l'amour-propre d'Alceste, hérissé par cet effort de miner sa résolution, se met à la renforcer:

> La voix de ces messieurs me condamnera-t-elle
> A trouver bons les vers qui font notre querelle?
> Je ne me dédis point de ce que j'en ai dit,
> Je les trouve méchants. (v.761-764)

Son jugement devient encore plus sévère lorsque, quelques vers plus loin, Philinte essaie de nouveau de tempérer son absolutisme: "Je n'en démordrai point: les vers sont exécrables"(v.765). Le comble de son emportement se trouve aux v.769-771, et le plonge dans le domaine du caricatural, quand il annonce, juste avant de quitter la scène, que:

> Hors qu'un commandement exprès du roi me vienne
> De trouver bons les vers dont on se met en peine,
> Je soutiendrai toujours, morbleu ! qu'ils sont mauvais
> Et qu'un homme est pendable après les avoir faits...(v. 769-771)

Dans l'intérêt de son amour-propre (mais au nom de l'honnêteté) Alceste préfère la mort à un compromis quelconque avec ses principes. Heureusement ses paroles sont vides d'autorité, la preuve étant que la seule réaction qu'elles produisent est le rire. L'ironie de cette intransigeance est que c'est justement son obstination dans l'affaire Oronte qui expulse Alceste de la scène avec Célimène, là où il voulait à tout prix rester. Il nous démontre ainsi, non seulement son impuissance à façonner la volonté d'autrui, mais aussi ses tendances à miner lui-même ses projets les plus chers, trait qu'il

partage avec l'homme de La Rochefoucauld, dont l'amour-propre, on l'a vu, "travaille même à sa ruine"(m. 563).

L'absurdité et par conséquent le comique de cette identification chez Alceste avec la valeur de l'honnêteté dans les rapports humains, est qu'il est amoureux d'une femme qui maîtrise la frivolité des jeux sociaux et qui adhère sans réserve à l'insincérité que dictent les rapports de son milieu. Il s'agit, bien sûr, de la coquette Célimène. Philinte évoque la bizarrerie de ce choix au vers 209-224:

> Je m'étonne, pour moi, qu'étant, comme il le semble,
> Vous et le genre humain, si fort brouillés ensemble,
> Malgré tout ce qui peut vous le rendre odieux,
> Vous ayez pris chez lui ce qui charme vos yeux;
> Et ce qui me surprend encore davantage,
> C'est cet étrange choix où votre coeur s'engage.
> La sincère Eliante a du penchant pour vous,
> La prude Arsinoé vous voit d'un oeil fort doux:
> Cependant à leurs voeux votre âme se refuse,
> Tandis qu'en ses liens Célimène l'amuse,
> De qui l'humeur coquette et l'esprit médisant
> Semblent si fort donner dans les moeurs d'à présent
> D'où vient que, leur portant une haine mortelle,
> Vous pouvez bien souffrir ce qu'en tient cette belle?
> Ne sont-ce plus défauts dans un objet si doux?
> Ne les voyez-vous pas? Ou les excusez-vous?(v.209-224)

Regardons de plus près cette obsession du misanthrope qui paraît si incompatible avec ses principes moraux. Jasinsky pour sa part, n'y trouve rien d'étonnant, mais y voit plutôt une expression poignante du rêve éternel d'un amour enchanté:

> Qu'un homme comme Alceste s'éprenne d'elle éperdument et caresse la chimère de la fixer, non seulement ne contredit pas la

> vraisemblance...mais prend un sens profond. En cette passion d'avance vouée à l'échec se reconnaît le tourment de l'impossible, inséparable du romanesque d'Alceste. Surtout, par un jeu singulier de contrastes et d'affinités, elle met aux prises deux natures également incomplètes, mais qui, chacune dans sa sphère, garde sa grandeur(Jasinski 187)

Patrick Dandrey, qui a une interprétation bien moins romanesque d'Alceste et donc plus près de la nôtre, voit, lui aussi, l'attirance que ressent le tyran pour la coquette comme étant tout à fait naturel, mais pour des raisons bien différentes:

> ...[ce choix de Célimène] n'est nullement incompatible avec le caractère chagrin du personnage, [Alceste] mû par une marotte de sincérité et de vertu, et attaché jusqu'à l'extravagance sinon au délire à cette idée fixe qui le rend ridicule, de choisir pour amante une jeune veuve aimant les plaisirs...parce que tout hypocondriaque fixé sur sa marotte, en l'occurence pour Alceste sur la vertu et la vérité, semble paradoxalement...tout faire pour en tirer déception, rancoeurs, inquiétudes et regrets, comme afin de pouvoir se répandre en sarcasmes, en humeurs chagrines, en manifestations de tristesse et d'angoisse, avec une sorte de bonheur maladif. Ainsi, chez notre misanthrope, cette jubilation amère qu'il paraît éprouver à ses échecs qui le confirment dans la conviction fulminante que décidément son entreprise de redresseur de torts est plus que jamais salutaire. Dès lors, que l'atrabilaire tombe amoureux là où il est sûr de ne rencontrer rien qui puisse satisfaire sa hantise de perfection et de sincérité, quoi de plus naturel?(Dandrey 377-378)

Bien que plus proche de Dandrey que de Jasinski dans notre interprétation, dans la mesure où nous croyons aussi que cette attirance étrange chez Alceste relève plutôt d'un besoin égoïste que d'une tendance héroïque, nous préciserions que ce besoin égoïste est directement lié à l'amour-propre. Etant donné qu'elle incarne la liberté absolue, comme on vient de le voir, Célimène représente la conquête ultime d'un moi affamé de pouvoir. Pour Alceste, la jeune veuve signifie donc le triomphe très recherché de son amour-propre sur la volonté d'autrui, et sa capture désignera l'établissement incontestable de son autorité. A cet égard, Dandrey parle de la structure triangulaire du désir:

> ...la médiation du désir par le reflet qu'autrui renvoie de la possession et de la pratique d'un bien désirable permet de comprendre mieux encore...le rôle joué par l'imposture dans la dramaturgie comique de l'imagination chimérique obsédée que le désir ne soit pas suscité directement par l'objet, mais par le reflet qu'en renvoie son possesseur auréolé du prestige, souvent illusoire, qu'il lui confère (Dandrey 369).

Ainsi, il semble que l'obsession d'Alceste à l'endroit de Célimène nourrisse son amour-propre à deux niveaux: d'abord elle flatte son orgueil, grâce au statut social de l'objet aimé, comme l'indique le passage ci-dessus de Dandrey. Mais à un autre niveau elle excite son besoin primordial de dominer.

Tout comme au niveau social, Alceste manifeste une impuissance totale face à la liberté au niveau individuel aussi, phénomène qui produit des réactions outrancières de la part de son amour-propre désespéré. Dès leur première rencontre sur scène,

notre soi-disant dictateur tente de modifier le comportement de Célimène:

> Madame voulez-vous que je vous parle net?
> De vos façons d'agir je suis mal satisfait;
> Contre elles dans mon coeur trop de bile s'assemble.
> Oui, je vous tromperais de parler autrement:
> Tôt ou tard nous romprons indubitablement,
> Et je vous promettrais mille fois le contraire
> Que je ne serais pas en pouvoir de le faire(v. 447-454)

Cette tentative de chantage ne réussit point comme le souligne la réponse facile de Célimène qui renverse les rôles, mettant Alceste dans la position de se défendre: "C'est pour me quereller donc, à ce que je voi,/ Que vous avez voulu me ramener chez moi?"(v. 455-56). Quelques vers plus loin, elle passe outre aux répliques moralisatrices d'Alceste, en dévoilant leur véritable mobile: "Mais de tout l'univers vous devenez jaloux"(v. 495). Cette capacité de voir à travers les valeurs prétextes d'Alceste, et qui signale l'impuissance de ce dernier à la manipuler, est une capacité chez Célimène qui trouve son apogée dans la quatrième scène du quatrième acte. Il s'agit de la confrontation entre les deux amants qui tourne autour d'une lettre d'amour écrite par Célimène, mais dont l'identité du destinataire est inconnue. Cette scène est souvent reconnue comme étant la grande scène, car on y voit ce qui a été appelé un affrontement de deux visions du monde.

Mais ceci est également une grande scène quant à la parenté d'esprit entre Molière et La Rochefoucauld, car il s'agit aussi d'une lutte entre le moi tyrannique et la liberté de l'autre qui refuse instinctivement toute tentative de domination. Pour cette raison, il

nous semblerait réducteur de ne voir dans la conduite de Célimène que des caprices de coquette. Son refus de clarifier l'identité du destinataire de sa lettre est au fond un rejet de l'absolutisme d'Alceste. C'est ainsi qu'elle résiste à l'imposition de la volonté du tyran. En effet, non seulement elle se dresse contre ces tentatives de modifier son comportement, mais elle refuse carrément d'entrer dans le jeu, déstabilisant ainsi complètement le stratagème d'Alceste. En refusant de se justifier face aux accusations de ce dernier, elle le jette dans l'ambiguïté, ce que son absolutisme trouve intolérable, à tel point qu'au vers 1385, c'est Alceste, ce contempteur de toute lâche complaisance qui est réduit par le désespoir à suggérer un compromis à ses principes:

> Défendez-vous au moins d'un crime qui m'accable,
> Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable;
> Rendez-moi, s'il se peut, ce billet innocent,
> A vous prêter les mains ma tendresse consent;
> Efforcez-vous ici de paraître fidèle,
> Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle (v. 1385-90)

Ainsi Alceste, grand champion de la sincérité, se trouve, par la force de son propre entêtement, dans la situation humiliante de s'annoncer prêt à se lancer dans le jeu de l'être et du paraître.

L'exemple qui est peut-être le plus révélateur de l'impuissance d'Alceste face à la liberté que représente Célimène se manifeste à la fin de la quatrième scène du quatrième acte, dans la tirade de celui-ci, qui exalte la qualité absolue de son amour pour Célimène, et dont il ignore parfaitement l'atrocité:

> Ah! rien n'est comparable à mon amour extrême,
> Et, dans l'ardeur qu'il a de se montrer à tous;
> Il va jusqu'à former des souhaits contre vous.
> Oui, je voudrais qu'aucun ne vous trouvât aimable,
> Que vous fussiez réduite en un sort misérable,
> Que le ciel, en naissant, ne vous eût donné rien,
> Que vous n'eussiez ni rang, ni naissance, ni bien,
> Afin que mon coeur l'éclatant sacrifice
> Vous pût d'un pareil sort réparer l'injustice;
> Et que j'eusse la joie et la gloire, en ce jour,
> De vous voir tenir tout des mains de mon amour(v.1422-32)

Dans sa réplique à ce scénario horrifiant, Célimène paraît reconnaître chez Alceste cette tendance de l'amour-propre qu'on a vue chez La Rochefoucauld qui rendrait l'homme "le tyran des autres, si la fortune [lui] en donnait les moyens" (M. 563). Ainsi, on retrouve chez le misanthrope, l'égotiste dont parle le moraliste dans la maxime 500: "Il y a des gens si remplis d'eux-mêmes que lorsqu'ils sont amoureux, ils trouvent moyen d'être occupés de leur passion sans l'être de la personne qu'ils aiment".

Les ruses de l'amour-propre mises au jour

Etant donné que *Le Misanthrope* est la seule pièce où il y ait un développement si profond des rapports moi-autrui, le lecteur/spectateur y constate davantage les manoeuvres du Moi dans ces rapports, qui servent à apaiser l'amour-propre.

Il y a deux grandes scènes qui illustrent ce phénomène à merveille, et qu'on se propose de regarder de plus près afin de mieux démontrer la façon dont *le Misanthrope* représente le sommet de cette parenté d'esprit qui existe entre nos deux auteurs.

La première de ces grandes scènes se trouve au deuxième acte. Dans la quatrième scène, nous avons affaire au fameux jeu des portraits, où la médisance est au premier plan. Célimène, à la plus grande joie de son public, diffame brillamment les membres absents de leur cercle social, en tournant en dérision l'image que ces derniers se donnent d'eux-mêmes en société. Quand on regarde de plus près les cibles de Célimène, on voit que les censures de celle-ci visent toute la gamme de son milieu impartialement. Bélise et Adraste s'y situent aux deux extrêmes: d'un côté, l'ennui fatigant, et de l'autre, le parfait ridicule. De cette façon, on constate que plutôt que ses imperfections, c'est l'absence d'un personnage qui lui destine le rôle de victime dans ce jeu.

L'autre scène où l'on a l'occasion de voir l'amour-propre éclater dans la médisance, est la quatrième scène du troisième acte où il s'agit de la confrontation entre Célimène la coquette et Arsinoé la prude. Cette scène où l'on a affaire à ce qui est souvent appelé un "duel féminin", nous dévoile superbement les tactiques du Moi qui se sent menacé dans son rôle de pouvoir. Or, au fond, c'est exactement cela que défend chacun de ces deux personnages. Etant donné la condition étroitement limitée de la femme au dix-septième siècle, comme on l'a vu au deuxième chapitre, elle n'avait que deux recours par lesquels elle pouvait s'affirmer, soit la coquetterie, soit la pruderie. De cette façon, on n'aurait pas tort de considérer Célimène et Arsinoé comme deux expressions différentes de la même frustration de l'amour-propre féminin. Toutes deux cherchent en fin de compte la même chose, un certain pouvoir sur leur entourage. L'âge seul les distingue, car il exige d'elles des tactiques différentes,

comme les paroles de Célimène aux vers 975-985 le laissent entendre:

> Madame, on peut, je crois, louer et blâmer tout,
> Et chacun a raison, suivant l'âge ou le goût.
> Il est une saison pour la galanterie,
> Il en est une aussi propre à la pruderie;
> On peut par politique en prendre le parti,
> Quand de nos jeunes ans l'éclat est amorti:
> Cela sert à couvrir de fâcheuses disgrâces.
> Je ne dis pas qu'un jour je ne suive vos traces,
> L'âge amènera tout, et ce n'est pas le temps,
> Madame, comme on sait, d'être prude à vingt ans.

Ainsi, dans cette confrontation des deux femmes, c'est le pouvoir qui est menacé, ce qui incite l'amour-propre à se défendre chez chacune d'elles.

En regardant la symétrie entre l'attaque et la contre-attaque dans cette scène, on observe la progression de la brutalité des réactions de l'amour-propre qui se sent de plus en plus menacé. Tout au début, après quelques concessions préliminaires à la politesse, Arsinoé lance son attaque jalouse contre Célimène, visant les moeurs de cette dernière, touchant ainsi non seulement le paraître, mais l'être même de sa victime. Forcément, cette violente agression verbale est formulée en termes fort bienveillants:

> Je viens, par un avis qui touche votre honneur,
> Témoigner l'amitié que pour vous a mon coeur.
> Hier, j'étais chez des gens de vertu singulière,
> Où sur vous du discours on tourna la matière;
> Et là, votre conduite avec ses grands éclats,
> Madame, eut le malheur qu'on ne la loua pas.
> Cette foule de gens dont vous souffrez visite,
> Votre galanterie et les bruits qu'elle excite,
> Trouvèrent des censures plus qu'il n'aurait fallu,

Et bien plus rigoureux que je n'eusse voulu.
Vous pouvez bien penser quel parti je sus prendre;
Je fis ce que je pus pour vous pouvoir défendre(v.883-894).

L'amour-propre de Célimène, touché au vif par cette menace à son pouvoir, se venge. Jusqu'ici, Célimène ne raillait que l'ennui généré par l'affectation ridicule d'autrui, autrement dit, le paraître. Ici par contre, son amour-propre se sentant visé dans son essence par Arsinoé, la pousse à écraser sans merci l'être d'Arsinoé. Sa contre-attaque, aussi brutale qu'elle est longue, bien que voilée dans les mêmes tons doucereux que celle d'Arsinoé, vise ainsi l'hypocrisie dont la personne même d'Arsinoé est saturée:

Je veux suivre, à mon tour, un exemple si doux
En vous avertisssant de ce qu'on dit de vous...
Là votre pruderie et vos éclats de zèle
Ne furent pas cités comme un fort bon modèle...
Tout cela, si je puis vous parler franchement,
Madame, fut blâmé d'un commun sentiment.
"A quoi bon, disaient-ils, cette mine modeste
Et ce sage dehors qui dément tout le reste?
Elle est à bien prier exacte au dernier point;
Mais elle bat ses gens, et ne les paye point;
Dans tous les lieux dévots elle étale un grand zèle,
Mais elle met du blanc et veut paraître belle...
Pour moi, contre chacun je pris votre défense,
Et leur assurai fort que c'était médisance;
Mais tous les sentiments combattirent le mien,
Et leur conclusion fut que vous feriez bien
De prendre moins de soins des actions des autres
Et de vous mettre un peu plus en peine des vôtres;
(v.919-950)

De cette façon, il n y a pas un seul aspect de l'être d'Arsinoé qui échappe à la lame tranchante que brandit l'amour-propre vengeur de Célimène. Cet assaut heurte à son tour le Moi d'Arsinoé à un tel point

que, abandonnant ses prétentions de bienveillance, cette dernière s'acharne sur sa victime de manière directe:

> Pensez-vous faire croire, à voir comme tout roule,
> Que votre seul mérite attire cette foule?
> Qu'ils ne brûlent pour vous que d'un honnête amour,
> Et que pour vos vertus ils vous font tous la cour?
> On ne s'aveugle point par de vaines défaites,
> Le monde n'est point dupe, et j'en vois qui sont faites
> A pouvoir inspirer de tendres sentiments,
> Qui chez elles pourtant ne fixent point d'amants;
> Et de là nous pouvons tirer des conséquences,
> Qu'on n'acquiert point leurs coeurs sans de grandes avances,
> Qu'aucun pour nos beaux yeux n'est notre soupirant,
> Et qu'il faut acheter tous les soins qu'on nous rend(v. 1005-1018)

A travers cette joute verbale qui représente le jeu de la médisance dévoilé, on constate alors les manoeuvres désespérées d'un amour-propre menacé dans son pouvoir.

Dans cette scène, la problématique de l'être et du paraître, sous-jacent dans la comédie depuis le début, est au premier plan. Or, la souffrance d'Arsinoé, bien qu'elle se manifeste à travers le symptôme de la jalousie et de la mesquinerie féminines, est au fond l'incapacité où elle est d'accepter l'écart entre le monde tel qu'il est et ce qu'elle veut qu'il soit. Dans ce sens, cette scène est essentielle car elle annonce la décomposition totale du voile qui sépare l'être du paraître dans la scène finale. Ainsi, on pourrait considérer le vers 968 comme étant représentatif de la signification centrale de la comédie:

> Au contraire, Madame, et si l'on était sage,
> Ces avis mutuels seraient mis en usage:
> On détuirait par là, traitant de bonne foi,

> Ce grand aveuglement où chacun est pour soi.(v. 965-968)

C'est justement l'arrachement de ces oeillères protectrices qui produit l'éclat scandaleux dans la scène finale de la pièce, quand les personnages se trouvent rudement confrontés à leur propre vérité.

Dans cette quatrième scène du cinquième acte, on a affaire à une deuxième version du jeu des portraits, mais cette fois-ci, les cibles du jeu y sont présentes. On assiste alors à la transformation captivante de ce jeu, qui, au deuxième acte se distinguait par sa nature presque euphorique, mais qui maintenant se montre pénétré de significations bien plus sérieuses. De cette façon, on constate que:

> ...le jeu n'est concevable que lorsqu'il se joue aux dépens d'autrui. Avec la fin de l'espoir, la seconde scène des portraits...sonne d'une prose enjouée et cruelle le glas de la coalition [du premier jeu]. Dans un monde rendu à sa vérité, les rires ne sont plus de saison (Defaux, 182).

Comme cela, ces personnages qui, quelques scènes auparavant, se révélaient eux-mêmes dans la volupté du jeu des portraits, dénoncent maintenant comme traître Célimène, qui est coupable par ses billets anonymes, dans lesquels elle faisait le portrait de chacun de ses soupirants, d'avoir introduit, malgré elle, cet élément offensif pour les chimères de l'amour-propre, celui de la vérité. Ce volte-face de la part des personnages qui, autrefois, révéraient Célimène en tant que modèle, évoque ces paroles de Pascal qui postulait que "nous haïssons et la vérité et ceux qui nous la disent"(978-100). Désormais

alors, Célimène ne représente plus les goûts de son milieu, et donc les intérêts de son entourage, mais plutôt cet ennemi qui est à fuir à tout prix: la vérité. Patrick Dandrey décrit ainsi cette inconstance dans les rapports sociaux des personnages moliéresques comme:

> ...[une] duperie réciproque et universelle qui régit le monde social et moral, le monde du faux mérite et des faux dévots, l'univers des pitres sociaux et des masques bigots: l'amour-propre confère feinte assise, densité apparente, légitimité usurpée à un monde inconsistant régi par le pur paraître, par la vanité et l'illusion, parce que les puissances tyranniques du désir y trouvent leur compte, ou du moins s'imaginent l'y trouver partagées entre la hantise de se protéger d'autrui et l'aspiration à le dominer...(Dandrey 367).

Dans cette scène finale, le lecteur-spectateur fait face à une désintégration sociale qui est le résultat du déracinement de l'illusion, essentielle à tout rapport humain. Pascal en avait parlé, on l'a vu en partie au deuxième chapitre, dans le passage 978-100:

> Ainsi, la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle: on ne fait que s'entre-tromper et s'entre-flatter. Personne ne parle de nous en notre présence comme il en parle en notre absence. L'union qui est entre les hommes n'est fondée que sur cette mutuelle tromperie; et peu d'amitiés subsisteraient, si chacun savait ce que son ami dit de lui lorsqu'il n'y est pas...

De même, La Rochefoucauld nous dit dans la maxime 83, que "ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'intérêts, et qu'un échange de bons office,

ce n'est enfin qu'un commerce où l'amour-propre se propose toujours quelque chose à gagner".

Dans la scène finale donc, l'amour-propre de chaque personnage, une fois confronté à la vérité de son 'être', s'enfonce de nouveau dans son 'paraître', et s'acharne à la source de cet affront: Célimène. Mais comme "il y a différents degrés dans cette aversion pour la vérité" (Pascal), les réactions aux billets varient selon le cas. Les marquis, quant à eux, rétablissent la mauvaise foi nécessaire à l'épanouissement de leur amour-propre en discréditant la source du danger; et ils la banissent de leur société. De cette manière, Clitandre annonce à Célimène leurs intentions diffamatoires aux vers 1691-94: "D'un fort beau caractère on voit là le modèle,/Madame, et vous savez comment cela s'appelle?/Il suffit, nous allons l'un et l'autre en tous lieux/Montrer de votre coeur le portrait glorieux." Acaste, pour sa part, se venge en proclamant que "je vous ferai voir que les petits marquis/Ont pour se consoler des coeurs du plus haut prix(v.1696-98), et Oronte, quant à lui, quitte la société de cette coupable en cessant d'être un prétendant. Il adresse ces paroles dédaigneuses à Alceste: "Monsieur, je ne fais plus d'obstacle à votre flamme,/Et vous pouvez conclure affaire avec Madame" (v.1707-08). Désormais, ces trois personnages excluront Célimène du jeu de l'être et du paraître, mais le jeu en soi n'a en rien changé; sa nature reste profondément pareille. Il se perpétue, tout comme avant, seulement les joueurs changent, car il faut à tout prix préserver le jeu; c'est lui qui protège l'intérêt de l'amour-propre, en gardant l'aveuglement intact, et ainsi, fournit l'agent primordial de la cohésion sociale.

Le cas d'Alceste est bien sûr très différent. Ce n'est pas la perpétuation de la cohésion sociale qui l'intéresse, (car loin de rassurer son amour-propre, la société le menace), mais plutôt la croissance de son autorité individuelle. De cette façon, le misanthrope profite de l'aliénation sociale de Célimène pour mieux augmenter son ascendant sur elle. Il cache ce mobile brutal (et vis-à-vis d'autrui et vis-à-vis de lui-même) sous un prétexte de clémence salutaire:

> Oui, je veux bien, perfide, oublier vos forfaits,
> J'en saurai dans mon âme excuser tous les traits,
> Et me les couvrirai du nom d'une faiblesse
> Où le vice du temps porte votre jeunesse,
> Pourvu que votre coeur veuille donner les mains
> Au dessein que je fais de fuir tous les humains,
> Et que dans mon désert, où jai fait voeu de vivre,
> Vous soyez, sans tarder, résolue à me suivre.
> C'est par là seulement que, dans tous les esprits,
> Vous pouvez réparer le mal de vos écrits.
> Et qu'après cet éclat, qu'un noble coeur abhorre,
> Il peut m'être permis de vous aimer encore. (v.1757-68)

Ce dernier entretien entre Alceste et Célimène est donc essentiel, dans la mesure où il révèle définitivement l'incapacité totale d'Alceste de compromettre sa vision du monde. Avec un personnage moins totalitaire, l'aveu final de culpabilité de Célimène aurait donné à la comédie un dénouement heureux. Mais comme la citation ci-dessus le démontre, ceci est une impossibilité ontologique pour Alceste, dont l'aspiration est la domination d'autrui. Il ne saurait se contenter de cette reconnaissance de ses crimes de la part de Célimène, et il insiste, en plus, qu'elle nie l'essence de son être même. L'atrabilaire exige que la coquette, cet être profondément social, se coupe définitivement du monde, qu'elle renonce à tout pour

se consacrer à une vie de solitude dans l'univers étanche d'Alceste, ce désert éloigné de toute offense possible à son amour-propre. Célimène lui fournira de quoi parachever son fantasme de tyran. A cet égard, Dandrey souligne le parallèle entre cet 'asile' d'Alceste, et celui qu'on a vu précédemment avec Arnolphe dans *L'Ecole des femmes:*

> Cet asile réalisera l'utopie d'un monde consacré entièrement au Moi...Ce qui figure finement dans *L'Ecole des femmes* l'étrange rapport entre tuteur et pupille qui institue Arnolphe à la fois père et époux d'Agnès jalousement conservée pour lui seul...En ce sens, le désert où Alceste rêve d'emmener Célimène défaite et humiliée pare de couleurs à peine plus avantageuses le même désir pervers, la même hypertrophie du Moi tyrannique et la même fureur de maladive solitude par hantise de devoir partager(Dandrey 365).

D'une manière typique des personnages autocrates, Alceste lui-même dévoile sa prétendue clémence à l'égard de Célimène comme n'étant qu'un prétexte. Ayant compris que celle-ci resfusait son offre magnanime, le tyran lui coupe carrément la parole, au moment même où elle fait allusion au mariage: "non, mon coeur à présent vous déteste,/ et ce refus lui seul fait plus que tout le reste./ Puisque vous n'êtes point, en des liens si doux,/ pour trouver tout en moi, comme moi tout en vous,/ Allez, je vous refuse, et ce sensible outrage / De vos indignes fers pour jamais me dégage" (v.1779-84) L'amour totalitaire d'Alceste se transforme ainsi en haine absolue. La clémence qu'il manifestait n'était donc qu'un voile ténu qui déguisait son besoin pernicieux de pouvoir. Tant qu'il lui restait l'espoir de la

posséder, Célimène était un objet désirable à son amour-propre. En revanche, une fois qu'elle a mis définitivement fin à cet espoir par son refus catégorique de le suivre, elle est devenue un objet à détruire, un souvenir vif de son manque d'autorité. De cette manière, le refus de Célimène déclenche la rage du Moi tyrannique, et l'expulsion de celle-ci de la scène correspond à un vouloir de la part du despote à supprimer l'autre. Ne pouvant pas l'assujettir, Alceste réduit Célimène à néant.

Après cet affront final et insupportable pour son instinct de pouvoir, Alceste se trouve frustré et furieux devant l'échec humiliant de son autorité, le comble étant qu'il est aussi impuissant qu'il est furieux. A cause de son manque d'assises familiales, il ne peut avoir recours à la réaction mécanique de ses homologues, celle de déshériter ses offenseurs. Faute de ne pouvoir expulser autrui, il s'expulse alors lui-même, car, ne sachant pas vivre en faisant un compromis avec les exigences de son amour-propre, il préfère le néant. On constate ainsi une grande ironie de l'amour-propre: celui qui voulait à tout prix se distinguer comme étant supérieur à la société banale et corrompue, finit par se condamner lui-même au néant. Malgré tous ses efforts à réaliser le but contraire (sinon à cause d'eux), Alceste a fini par être exactement ce qu'il fuyait de toutes ses forces. C'est ce que Dandrey appelle "le retour ironique des choses":

> l'altération, la mutilation qu'on croyait fuir est justement le prix payé par le moi qui s'est fourvoyé dans la première voie; et l'évanescence, la dilution du moi dans l'anonymat du conformisme qu'on croyait conjurer en empruntant la

seconde en est le terme fatal"(Dandrey 366).

Le Misanthrope nous fournit alors un exemple incomparable de la communauté d'esprit qui existe entre La Rochefoucauld et Molière, dans la mesure où il s'agit d'une pièce qui représente l'apogée de cet empire du Moi, si important dans l'oeuvre de chacun des deux écrivains. Ainsi, on y observe l'amour-propre dans sa version la plus outrée, et l'aboutissement final d'un tel débridement: le néant.

CONCLUSION

Dans notre étude, nous avons tenté d'établir l'existence d'une parenté d'esprit assez frappante entre la philosophie de ces deux contemporains généralement perçus comme étant aux antipodes l'un de l'autre dans les courants de pensée de l'époque.

Ce rapprochement nous a paru s'être fondé sur une conception symétrique de l'homme et du monde, une vision qui est centrée sur l'amour-propre, et qui s'exprime à travers le comique, chacun des deux auteurs possédant "à coup sûr le don de la caricature et de la satire"(Truchet LIV).

Il nous est progressivement apparu au cours de notre travail, qu'il existait deux traits principaux de cette notion de l'amour-propre si importante dans les oeuvres de nos auteurs. D'abord, on a constaté au premier chapitre une tendance vers la tyrannie qui relève, on l'a vu, d'un Moi cherchant furieusement à protéger et à perpétuer son royaume égoïste, phénomène qui dicte le comportement des personnages despotiques de Molière, comme le résume superbement Patrick Dandrey:

> [Il existe] sous les rodomontades de ces bravaches que sont les [personnages] tyranniques de Molière une faiblesse apeurée, une incertitude de soi qui prend tantôt l'apparence d'une fermeture au monde, d'un repli sur eux-mêmes, d'un rejet des valeurs et des normes communes au nom de la seule satisfaction d'une marotte dans laquelle le despote finalement incertain et faible recherche et cultive son moi dans la hantise qu'on ne l'en prive, qu'on ne l'altère...(365).

On a vu que ces "tyrans moliéresques" cherchent à affirmer et à accroître leur autorité existante par des moyens acquis, c'est-à-dire, par l'autorité dont ils jouissent et abusent au sein de leurs familles. Ces autocrates vivent pourtant des angoisses d'amour-propre que leur autorité acquise ne peut pas satisfaire. Ils tentent donc de s'approprier ce qu'on a appelé des "moyens à conquérir". Ils se lancent ainsi au-delà du pouvoir qu'ils possèdent à la recherche d'une autorité absolue, d'habitude en s'identifiant à une valeur forte estimée par les moeurs de la société.

Le deuxième trait dominant de l'amour-propre qu'on a repéré était l'hypocrisie: l'hypocrisie vis-à-vis d'autrui et aussi, voire surtout, l'hypocrisie vis-à-vis de soi-même, comme nous l'avons discuté aux deuxième et troisième chapitres. On a examiné les ruses du Moi dans ses rapports avec cet autrui qu'il vise à dominer. Il s'agissait des espèces de jeux hypocrites par lesquels les despotes cherchaient à atteindre leurs fins autoritaires: les jeux de la médisance, de l'humilité, de l'amour et de l'amour-propre.

Mais c'est surtout ce que Truchet appelle l'"aspect intérieur" de l'hypocrisie, ce phénomène inhérent à l'amour-propre, qui figure d'une manière capitale dans l'oeuvre de chacun de nos deux auteurs, comme cette citation de Truchet le signale par rapport au moraliste (mais qui s'applique aussi au dramaturge):

> ...l'hypocrisie délibérée n'est pas intéressante, elle n'est pas un ennemi digne de [lui]; sa grande ennemie c'est l'ignorance où l'homme se tient de ses propres mobiles...[ainsi] une grande

> partie de son effort tend-elle à dénoncer les vrais ressorts de la conduite des hommes (LX).

On a ainsi examiné ce qu'on considère comme étant la ruse centrale de l'amour-propre, celle sur laquelle toutes les autres reposent: l'aveuglement vis-à-vis de soi même, ou le jeu de l'être et du paraître. C'est ici où l'on s'aperçoit du rôle primordial de l'imagination chez les fous de Molière, car elle permet à ces derniers de réinventer "le monde en signes positifs qui confirment l'image embellie et illusoire de soi et son être qu'il[s] se [sont] forgée" (Dandrey 351). Selon Dandrey, c'est chez Argan dans *Le Malade imaginaire* que l'on rencontre le comble de cette "combinaison de l'aveuglement d'amour-propre et du délire d'imagination" (359), sujet qu'il examine à fond dans son ouvrage le plus récent, intitulé *Le Cas d'Argan.*

Finalement, on a vu au cours du dernier chapitre, cette ignorance de soi portée à son comble dans *Le Misanthrope,* où tous les personnages, une fois confrontés à leur propre vérité, s'enferment pour jamais dans l'univers de leur amour-propre. Or, pour emprunter une dernière fois les paroles éloquentes de Guicharnaud, le monde du *Misanthrope* :

> exclut [les] contraintes [de l'amour-propre, et donc] ne peut qu'aboutir à la dispersion des êtres. Les hommes vivent ensemble au prix d'illusions sur eux-mêmes, sur la source de leurs valeurs; les vérités révélées rendent cette vie impossible. Ce dilemme, ce n'est certes pas Molière qui l'a inventé: il est celui de son temps, celui des moralistes contemporains...(533)

celui de La Rochefoucauld, pourrait-on ajouter. Car dans cette vision peu optimiste de l'homme, on reconnaît facilement celle du moraliste qui, dans sa maxime 69, nous délimite, d'un ton ironique, le seul amour qui puisse vraiment être pur. Il s'agit bien sûr de celui dont on ignore l'existence mais qui dicte le moindre aspect de notre conduite: l'amour-propre: "S'il y a un amour pur et exempt du mélange de nos autres passions, c'est celui qui est caché au fond du coeur, et que nous ignorons nous-mêmes."

Si *Le Misanthrope* semble représenter l'apogée de la parenté d'esprit entre le dramaturge et le moraliste, précisons que toute l'oeuvre de Molière témoigne de l'originalité et de l'éclat que l'on trouve chez La Rochefoucauld, qui remet en question les valeurs les plus chères d'un siècle entier, tout en faisant les délices de son public. Molière, tout comme La Rochefoucauld "aurait appuyé sa dénonciation des ridicules sur une nécessaire référence aux valeurs communément reçues et universellement moyennes d'un certain conformisme moral et social partagé par son public: faire rire [ne] supposait-il pas que l'on pensât comme tout le monde"(Dandrey 9)?

OEUVRES CITEES

Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII siècle*, tomes III et IV, Paris, Domat, 1954.

Albanese, Ralph jr., "Le Malade imaginaire, ou le jeu de la mort et du hasard", *XVII siècle*, janvier 1987, p. 3-13.

Baker, Susan Read, *Collaboration et Originalité chez La Rochefoucauld*, Gainsville, Univ. Presses of Florida, 1980.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

Dandrey, Patrick, *molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

Defaux, Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique. De la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington, French Forum, 1980.

Dens, Jean-Pierre, "L'Honnête Homme et L'Esthétique du paraître", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vi (76-77), p. 69-82.

Dupriez, Bernard V., *Gradus- Les procédés littéraires*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 111-112

Guicharnaud, Jacques, *Molière, une aventure théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963.

Gutwirth, Marcel, "Visages d'Alceste", *Oeuvres et critiques*, vi, i (été 1981) p. 77-89.

Jasinski, Réné, *Molière et le Misanthrope*, Paris, Nizet, s.d. (1951).

Krailsheimer, Alban, *Studies in Self-Interest from Montaigne to La Bruyère*, Oxford Univ. Press, 1962.

La Rochefoucauld, *Maximes, suivies des Réflexions diverses, du Portrait de La Rochefoucauld par lui-même, et des Remarques de Christine de Suède sur les Maximes*, texte établi par Jacques Truchet, Paris, Garnier frères, 1967.

Maclean, Ian, *Woman Triumphant, Feminism in French Literature* 1610-1662, Oxford, Clarendon, 1977.

Molière, *Oeuvres complètes*. Ed. Georges Couton, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1971, 2 vol.

Molière, *Théâtre complet*, édition Jouanny, Paris, Garnier, 1962, 2 vol.

Nadal, Octave, *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille*, Paris, Gallimard, 1948.

Pascal, Blaise, *Pensées*, éd. Sellier, Paris, Mercure de France, 1976.

Sévigné, Madame de, *Correspondance*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 3 vol. 1972-1978.

Simon, Alfred, *Molière par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1957.

Tournand, Jean-Claude, *Introduction à la vie littéraire du XVII siècle*, Paris, Bordas, 1970, rééd. 1984.

OEUVRES CONSULTEES

Albanese, Ralph Jr., *Le Dynamisme de la peur chez Molière*, Romance Monographs inc, no. 19, University Mississippi, 1976

Baker, Susan Read,"The Works of La Rochefoucauld in Relation to Machiavellian Ideas of Morals and Politics", *History of Ideas*, 1983, v. 44, p. 207-218.

Bray, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1974 (1ère éd. 1927).

Descotes, Maurice, *Les grands rôles du théâtre de Molière,* Paris, Presses Universitaires de France, 1960 et 1976.

Doubrovsky, Serge, "Statements on Amour-Propre: From Lacan to La Rochefoucauld", *New York Literary Forum,* (vol. 8 et 9), 1981, p 141-161.

Guicharnaud, Jacques, *Introduction to Molière. A Collection of critical essays,* Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1964.

Ed. Howarth and Thomas, *Molière Stage and Study, Essays in honour of W.G. Moore,* Oxford Univ. Press, 1973.

Lafond, Jean, "L'Amour-propre de La Rochefoucauld (MS1). Histoire d'un thème et d'une forme", *Ouverture et Dialogue,* Tübingen, (novembre), 1988, p. 263-276.

Lafond, Jean, *La Rochefoucauld, Augustinisme et littérature,* Paris, Klincksieck, 1977.

Laude, Patrick, "Perspectives on Subjectivity and the Ego in Seventeenth-Century French Thought", *Papers on French Seventeenth-Century Literature,* vol.17(33), 1990, p. 531-546.

Lewis, Philip, E., *La Rochefoucauld, the Art of Abstraction,* Ithaca, Cornell Univ. Press, 1977.

Lewis, Wyndham, *Molière the Comic Mask,* London, Eyre & Spotteswoode, 1959.

Marsh, Rufus K., "Alceste, *honnête homme* ou *faux honnête homme*?", *Stanford French Review,* Spring, 1981, p.21-34.

Moore, W. G., *La Rochefoucauld, His Mind and Art.* Oxford, Clarendon Press, 1969.

Moore, W.G., *A New Criticism,* Oxford, Clarendon,1949.

Rosso, Corado, *Procès à La Rochefoucauld et à la maxime,* Paris, Libraria Goliardica, 1986.

Thweatt, Vivien, *La Rochefoucauld and the Seventeenth-Century concept of the self*, Genève, Droz, 1980.

Van Delft, Louis, *Le Moraliste classique*, Genève, Droz, 1982.

Ed. Van Delft, Louis, *L'esprit et la Lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, Tübingen, GNV, 1991.

Dirigé, Vincent, *Alceste et L'absolutisme, Essais de dramaturgie sur Le Misanthrope*, Paris, Ed. Galilée, 1977.